

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الحادي والعشرون - يناير ٢٠٠٠م - رمضان ١٤٢٠هـ

• الأسواق العُمانية التقليدية • مدينة صور العُمانية
• العوتبي والتعددية • بورخيس في مئويته •
أدونيس والمتنبي • هيجل في آخر سيرة ذاتية •
محمود درويش، السيرة في إطار الشعر • بيسوا في
اللاطمأنينة .. واقرأ: مارتن هايدجر، السياب،
أنطونيُن آرتو، يوجين يونسكو، تنيسي ويليامز،
ميثم الجنابي، محمد شكري، حافظ دياب، سعيد
يقطين، خليل النعيمي، ابراهيم عبدالمجيد، محمد
علي شمس الدين، نوري الجراح، منيرة الفاضل، قاسم
محمد، ارنستو كاردينال... وأسماء وموضوعات أخرى.

إهــــداء 2006

الدكتور/ محمود أمين العالم

القاهرة



▲ بريشة الفنان : محمد فاضل الحسني ، سلطنة عُمان.

◄ الغلاف بريشة الفنانة : نعيمة بنت عبدالله الميمني، سلطنة عُمان.



رئيس مجلس الإدارة

سلطان بن حمد بن سعود البوسعيدي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

منسق التحرير

طالب المعمري

تصدر عن:

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

العدد الحادي والعشرون - يناير ٢٠٠٠م
الموافق رمضان ١٤٢٠هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥ ، الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ - فاكس: ٦٩٤٢٥٤(٠٠٩٦٨)

الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد.: الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - الأردن دينار واحد - سورية ٦٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد: ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات: ١٠ ريالات عُمانية أو مايعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

ص.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان

البحيرة المسحورة التي غرقتُ فيها أخيراً [1]

الصّفرد (*)
ينزلق العدمُ من صوتكَ
كأقوام غابرة
أبواقهُم تهمّ بالرحيل.
لكنكَ الأكثر بهجةً بيننا
تسرْح بين الأخاديد والأكَمات
قبساً من تراب
كأنّك التّميمةُ المُوثَقةُ على عُنقِ الأرضِ.
النأمةُ الأخيرة.
في مساءاتكَ المأهولة بالحُور العِين
وعلى مقرُبة من بحرَ عُمان
تسّاقط شهُبٌ وحيتان
حيث كنّا نصطاد الأهلّة
: ونشتاقُ للرجوع
إنه الفضاءُ يقرعُ صنوجَه في
صوتِكَ الغريب.

صوتك
من يوقف هذا الهيجانَ في الأعماق
آه، لو صوتُكِ، صوتكِ فقط
خَفقةُ نسيمه تصلني عبْرَ المسافة
نسيمُ البحيرَة المسحورة
التي غرقتُ فيها أخيرا
خفقة الجناح المتُعب،
لهَدأتْ عواصفي قرب الضفاف.

المدينةُ المنكوبة
في المدينة البحريةِ
التي عشتُ فيها زمناً
مدينة القراصنةِ
والأصدقاء الرائعين
قبل أن تصعقَهم ريحُ الجنوب،
كنت تتنزهين في ردهات الميناء
مأخوذةً بالسّديم
حين تهتِ بين السفن والأشباح
مع صديقَتك التي لا تشبهك
وكانت روحَك، تشرق من بين الأنقاض
مرعى أيائل ودليلَ حكمةناقصة
بنظارتك السوداء السميكة
التي راودتني الرغبة في تحطيمها
تصطادين البحر
موجةً بعد موجة،
ربما حلمت بهدايا
للمدينة المنكوبة.

❊ ❊ ❊

جاءوا من بعيد
يحيونك بالنرجس والأقحوان
أنت الغَريبة المرتجفة بسعادة غامضة كنخلةٍ
يحركها نسيمٌ في صحراء،
المغوليّة العينين
الهجينة بالريبة والسُلالة
تردين التحية بأحسنَ منها

1 - من ديوان بعنوان الجندي الذي رأى الطائر في نومه يصدر قريبا عن دار الجمل.
* ويسمى أيضا الديك الوحشي

تمتمة راعشة في الشفاه
الخجل الذي يتوارى من غير حجاب
والصمت المزهر في أحداقكِ
كما تزهر أشجارٌ
في غابة.

شعاعُ قرنٍ قادم

كان الفجرُ بدأ في الظهور
وكانت الموسيقى، تصعد تدريجياً
حتى تتلاطم مع ظلالهِ في اشتباك
عذبٍ وعميق.
كان الفجرُ هكذا
حين تذكرتك
جالسةً مع دفتَر مذكراتِكِ
في بهو الفندق، حيث كان الأصدقاء
يصخبون مع مطربة المطعم،
وكأنما على حافة الكون
نجمةٌ تلمعُ بين رماد الغرقى
في البحار التي لا ينقطع نشيجُها طوال
الليل.
تبدين شبقاً للشُهب التي تسّاقط
على مقربة منك
وصفتِها ذات مرة
بكرم السماء
وكان دانتي، قد نعت النجوم في جحيمه
بكائنات السماء الجميلة.
لو كانت تمطر، دافقةً وغزيرة.
لو كان كرمها عظيماً على الصحراء
لو كانت تمطر يا إيفا.
مرّ دهرٌ لم أرَ فيه أمطاراً
عدا الأمطار التليفزيونية طبعاً

تقفين على الحافة
تستسقين النجومَ، التي كان الذبياني
يرعاها في ليله البطيء والثقيل.
كانت دنفَ العاشقِ المذعورِ أمام سطوة الوجود
الذي كان النعمان
إحدى رسائل بطشه.
تقفين على الحافة
تنظرين إلى شعاع قرن قادم
(مات كرم الروح)
قلتها في بهو الفندق أيضاً
فماَ فائدة الأزمان، ترى
على صفحة الضحية؟

المحطات موقد الغياب

يا لأيّامي ووحدتي
أقولها صراحةً
من غير مواربةٍ ولا كناية
لأنّ هذه الأسوار والكوابيس
العاتيةَ ستنجز، لا شك، مهامَها
الضارية في أعماقي
ولأنّ كلب الطفولة كفّ عن النباح
خلف تلك السهوب اللامعة من الحلْفاء.
البارحة افترقنا
هكذا من غير وداع
ولا دمعة يسكبها نيزك بعيد
هكذا
دائماً
على مفترق طرق وأزمنة
ربما الالتفاتة الثكلى لأيل جريح
بين المحطات التي تشبه ساحة حرب
رأيتها تحلّق في الأفق

وحيدة هي أيضاً
من غير شفاعة ولا آلهة
لا تنظر إلى شيء.
كانت زائغةً وجميلة
الجمال الشاحب في موقد الغياب
سحنة البُداة في نار ليلهم
الغيمة التي يشطرها برقُ
العاصفة.
بعد ساعات رجوعي
من بلادها البعيدة
كانت أول زوّار ليلي
رأيتها ترتّب آنية الزهور
وتلهج بأسماء أشجار لا أعرفها
تقول: إن بيتَكَ موحش وكئيب
وبحاجة إلى حديقة تحد من فيض الصحراء.
رأيتُها تصليّ بين أطفالها الكثيرين
وتنهاهم عن هواية قتل العصافير
هي التي أبادت مدُناً كاملةً
من غير رقّة جفن
وأماتت الأفعى التي لسعتها
كانت في الصلاة
كما في محطة القطار
شاحبة
في ضوء شموعها الراحلة.

المياه التي باركها الأنبياء

الغنيمة التي جادت بها السماء
والمياه التي باركها الأنبياء
على صخرة عطشهم الكبير
رقّة جناح الهدهد في عرش سليمان
تبكين ألماً وبهجة
وتبكين رغبة، تنفجر على منعطف الأشواق
[عروق جسدي أنهار خبيئة]
تسيرين بأصبع عار من خاتم
الزواج
كنت البحيرة التي تحلم بها الريح.

***

تغلقين الأبواب كلها
كي أفتح باباً أو نافذة
أطل منها إلى كهفك المظلم
إلى كنوزك الخفيّة
حيث تتدلى الأهلة والسلال
بأثمار ناضجة
وظباء تنضح حركاتها عن جهل
الذين مروا قبلي.
اللُقيّة الباذخة
للجسد المجبول بالنسيم
وللمتسكع في ليل الأعضاء
يرشحُ دم الرغبة
بحثا عن النبع المسترسل في
هذيان الغابة.

سدرةُ المنتهى

باليد الوحيدة العزلاء
اليد المضرّجة بصرخة الذئب
أخلع الأبوابَ
باباً باباً
سلّمةً سلّمةً.
وببصيرة ثاقبة
مضاءة بزَرَد الثُريّا
يتبعني الفلوُ المرتجف
وسط رماله الهائجة

صعوداً
هبوطاً
حتى أقاصي الشهقة.
عطر الأبديّة
سدرة المنتهى.

الليلُ البهيمي للحيوان

حين نطقت لأول مرة "كلمة" آه
تداعت في أعماقي ممالك وذكريات
انهمر الثلج عميقا في الظلمة
انهمرت موسيقى
وكان حصان يجرى لاستقبال الأميرة
المفتونة بالليل البهيميّ للحيوان.
كنت قرأت كتاباً
وصفته بأثقل من نكبة على القلب
لكن المفردة كانت حرّة تتجول في المقهى
بعيداً عن القصد
وكنت أسيرها
أسير الالتباس القاتل للحكاية
آه
تخرج من الفم الهاذي
أمام الكنيسة
كأنما حورية تتعثر جريحة في الغابة.

طائرٌ يعبرُ الحديقة

كنت تميلين برأسك في الفراغ الكبير
رأسك المترنح بالضجر والنُعاس
كأنما على كتف طائر يعبر الحديقةَ
في الصباح
كانت تلك لحظة ضعفكِ
المجيد.

غفوة الضحى

الرياح في المنحدرات المدارية
نائمة على أسرّتها
لم يوقظها الإعصارُ بعد
لم توقظها صيحاتُ البحارة والمستكشفين
في المحيط
أنت الأكثر شبها بقسماتها في الأثير
وهي نائمة
كعروس، فاجأها النعاسُ بمخدر.
غفوة الضحى
والأحلام تتطاير عبر الجزرِ التي
لم تطأْها أقدامُ البشر.

روح الطـــائر

كنتُ قبل قليل سأكتب
عن الفجر الذابل والقمر الذي يثير الرعب أو
الشفقة
في هذه الأراضي القصيّة
عن شرفة في الجحيم
تبدو فيها النجوم أطيافاً لموتى قادمين
لكن روحَ الطائر التي حلقت أمامي
وكأنما روح النعمة تنشر حفيفها على الأشجار
والأكمات
لكن قراءتي للبسطامي
(حدّاد نفسه ومرآتها)
لكنني
أولاً وأخيراً
تذكرتك
وأنت تصنعين القهوة في الصباح.

***

سيف الرحبي



عدسة المصور: عبدالرحمن الهنائي ، سلطنة عُمان.

المحتويات

استطلاع : ٨

الأسواق العُمانية التقليدية : ناصر بن سعيد الجهوري.

دراسات : ١٧

هيجل في آخر سيرة ذاتية له: هاشم صالح، السيرة في إطار الشعر: خليل الشيخ، مارتن هايدجر: سمير اليوسف، أدونيس والمتنبي: عيسى بلاطة، خطاب ما بعد الحداثة: محمد حافظ دياب، المصطلح السردي العربي: سعيد يقطين، السماع لحقائق المطلق: ميثم الجنابي، مدينة صور العُمانية: محمد بن مبارك العريمي.

سينما : ٩١

هيمنجواي مع ايفانز في الأرض الأسبانية : سمير فريد.

مسرح : ٩٩

الفجوة : يوجين يونسكو : ترجمة : محسن الخفاجي، جلجامش يلتقي شاعرا بابليا من تابعية الأمم المتحدة : نوري الجراح، سفر مؤاب: سهير سلطي التل، الدخول الى المسرح الاصغائي : فاليري نوفارينا : ترجمة : حياة الحويك عطية.

شعر : ١١٥

قصائد : انطونين آرتو: ترجمة : صباح الخراط زوين، ارنستو كاردينال: ترجمة: [شوقي عبدالأمير]، يوسف أبولوز، فتحي عبدالله، حمدة خميس، سياوش كسرائي[ترجمة محمد اللوزي]، عدنان الصائغ، بوجمعة أشفري، باسل عبدالله الكلاوي، محمد عضيمة، خضر حسن خلف، نبيل سبيع، نجاة العدواني، محمد محمد اللوزي.



ملف : ١٣٥

خورخي لويس بورخيس، سيدالظلام في مئويته، يحتاج الى مئة عام لكي يموت: مرام المصري، بورخيس والكتابة التخييلية: بيير ماشير [ترجمة: محمد آيت لعميم]، خورخي لويس بورخيس والترجمة: دومينيك م لويزر [ترجمة : عبدالرحيم حزل]، بورخيس شاعر كل المدن: خوان كاسبريني [ترجمة: مزوار الادريسي]، خورخي واسبينوزا : [ترجمة : مروان حمدان]، وله بوينس أيريس: خورخي لويس بورخيس [ترجمة: خالد الريسوني].

نصوص : ١٦٣

فرناندو بيسوا [ترجمة المهدي أخريف]، خيري شلبي، محمد شكري، ابراهيم عبدالمجيد، تنيسي ويليامز [ترجمة : بسام حجار]، قاسم محمد، هوشنك كلشيري [ترجمة: احسان صادق سعيد]، بهاء الدين الطود، محمد بن سيف الرحبي، محمود عوض عبدالعال، عبدالله أخضر، فاطمة الكواري، عالية طالب، الخطاب المزروعي، فضيلة الفاروق، علي الصوافي، الزبير بن بوشتي.



متابعات : ٢١٣

السوريالية الصورية: محمد علي شمس الدين، الرموز الدينية عند السياب: وليد صالح الخليفة، شهرزاد وشهريار في التحليل النفسي: شريف بموسى عبدالقادر، السيرة الذاتية عند خليل النعيمي : محسن جاسم الموسوي، آباء الحداثة العربية: مصطفى رجب، الكاتبة العربية:منيرة الفاضل [ترجمة : أشرف أبو اليزيد]، مقاربة أولية لتجربتي القصصية: رسمي أبو علي، الحداثة الشعرية: عبدالرزاق الربيعي، أنثى الماء: حسن خضر، لقمان ديركي: أكرم قطريب، الدراما النسوية : يوسف وهيب.

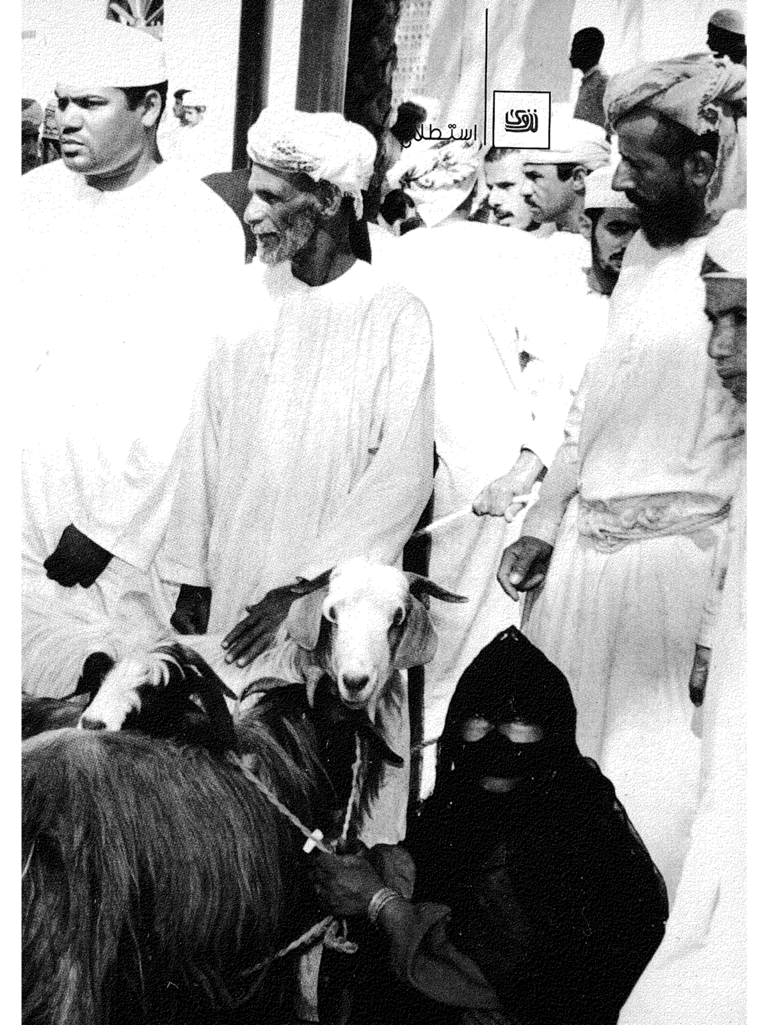
المشهد العماني: ٢٤٣

الذاكرة الشفاهية : طالب المعمري، اضاءات من الشعر العماني: شبر بن شرف الموسوي، العوتبي: عبدالرحمن السالمي، الشعر العماني بين النقد والنقل: شريفة اليحيائي، ومحسن الكندي، العولمة والخصوصية الثقافية بجامعة ا لسلطان قابوس.

الكشاف : ٢٧١

كشاف السنة الخامسة : أشرف أبواليزيد.

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.





الأَسْوَاقُ العُمَانِيَّةُ التَّقْلِيدِيَّةُ

◆ النص : **ناصر بن سعيد الجهوري***

◆ الصور : **سالم الشكيلي**

مما لا شك فيه أن الدراسات العلمية الموضوعية التي تكشف النقاب عن تاريخ عُمان في العصور الوسطى قليلة ونادرة. وربما سبب ذلك النقص الى قلة المادة التاريخية من خلال الكتابات والمصادر القديمة. ولربما أن التاريخ العماني في هذه الفترة قد دون وسجل ولكنه لم يصل إلينا بأكمله لظروف وأسباب قد تكون اقتصادية أو دينية أو سياسية. إلا أننا نجد في كتب الجغرافيين العرب والمسلمين ما يغطي هذا النقص وخاصة في القرنين الثالث والرابع الهجريين، التاسع والعاشر الميلاديين.

لقد زار عُمان كثير من الرحالة العرب والأوروبيين في فترات تاريخية متباينة وكثيرا ما تعرضوا في زياراتهم الى وصف ما كانوا يشاهدونه في المناطق التي يزورونها، مما ترك لنا تراثا معماريا وفكريا زاخرا بالعديد من الأنماط والأعراف التي كانت سائدة في تلك الفترات التاريخية المهمة من التاريخ العماني.

تطرق هؤلاء الرحالة الى وصف الحياة الاقتصادية والتجارية، فهناك إشارات مقتضبة تتعلق بهذه النواحي نجدها في كتاباتهم وأوصافهم، فيذكر ابن الفقيه أن عُمان كانت مشهورة بالقنى فيقول (... والقنى في عُمان) ثم يعدد ما بها من أنواع التمور فيذكر : (... قالوا أجود تمر عمان الفرض والبلعق والخبوت). وأخيرا يشير الى شهرتها بالأسماك قائلا : (.... ريف الدنيا من السمك ما بين ماهيرويان الى عُمان). (١)

★ مساعد مدرس بقسم الآثار، كلية الآداب، جامعة السلطان قابوس.

ويصف ابن حوقل موارد عُمان قائلا : (.... وعُمان ناحية ذات أقاليم مستقلة بأهلها فسحة كثيرة النخيل والفواكه الجرومية من الموز والرمان والنبق ونحو ذلك وقصبتها صحار وهي على البحر وبها من التجار والتجارة ما لا يحصى كثرة...)(٢)

أما المقدسي فيتطرق الى نواح عديدة من الحياة الاقتصادية في عُمان فيقول : (.... فإلى عُمان يخرج آلات الصيادلة والعطر كله حتى المسك والزعفران والبقم والساج والعاج واللؤلؤ والديباج والجزع والياقوت والابنوس والنارجيل والقند والأسكندروس والصبر والحديد والرصاص والخيزران والغضار والصندل..). (٣)

أما ابن خرداذبه فيوضح أهمية موقع عُمان في التجارة الدولية فيقول : (.... الذين ـ أي اليهود التجار ـ يتكلمون بالعربية والفارسية والروسية والافرنجية والأندلسية والصقلية وأنهم يسافرون من المشرق الى المغرب ومن المغرب الى المشرق برا وبحرا ويجلبون من المغرب الخدم والجواري والغلمان والديباج وجلود الخز والفراء والسمور والسيوف .... ثم يركبون في الفرات الى بغداد ثم يركبون في دجلة الى الابلة ومن الابلة الى عمان والسند والصين كل ذلك متصل بعضه ببعض...). (٤)

وذكرها العديد من الرحالة والمؤرخين العرب كالادريسي والاصطخري وابن بطوطة بالاضافة الى الرحالة والمستشرقين الذين زاروها وكتبوا عنها كما هو الحال عند ولستد وماركو باولو وبربوزا وغيرهم.

نشأة الأسواق:

من الملامح الرئيسية للمدن أنها ذات طابع تجاري، وتمثل الأسواق مراكز النشاط التجاري بصوره ومراحله المختلفة التي انعكست انعكاسا مباشرا على نمطية الأسواق وأنواعها. ففي الاطار الزمني وجدت الأسواق السنوية الموسمية كتلك التي كانت للعرب قبل الاسلام وضمرت فيما بعد، والأسواق الاسبوعية كسوق الأحد في (دمشق) وسوق الاثنين في (مكناس) و(القصر الكبير) وسوق الثلاثاء في (بغداد) وسوق الأربعاء في (الموصل) وسوق الخميس في (فاس) و (مراكش) وغيرها.

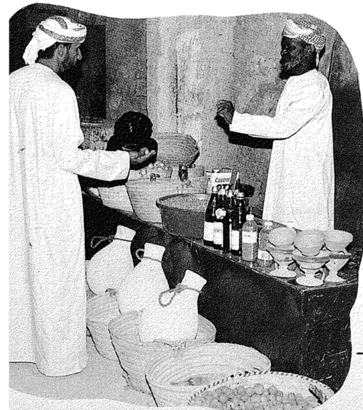
وفي الاطار المكاني المحدد للمساحة والموضع وجدت الأسواق الكبيرة كتلك التي وجدت خارج المدن قريبة من أبوابها وأسوارها، والتي كانت تقام أسبوعيا. والأسواق بداخل المدينة تنوعت مواضعها ومساحتها حسب نشاطها وخدماتها التي تؤديها فمنها ما كان يخدم أهل المدينة كلها، ومنها ما اختص بتلبية الحاجات اليومية لقطاع صغير في المدينة فصغر حجمها وتحددت وظيفتها فسميت «السويقات». (٥)

وتأتي السوق في المرتبة الثانية للمهمة التي يقوم بها سكان التجمع، وكانت الأسواق ـ الى جانب كونها مراكز تبادل السلع ـ مراكز



لتبادل الأفكار والشائعات لما يحدث من منافسات في أمور السياسة والاقتصاد وغيرها مما يبرز أهميتها كمراكز اتصال Communication center -. (٦)

ونشأة الأسواق في المدن الاسلامية ترجع الى عهد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، فقد أنشأ سوقا للمدينة قريبة من دورها. ومن ثم كانت هذه الأسواق سنة انتهجها المسلمون بعد ذلك في المدن الاسلامية في العصور المختلفة. وكانت سوق المدينة عبارة عن ساحة فضاء من الأرض لم يسمح بالبناء فيها، تستغل من قبل أهل المدينة دون مقابل يفترش الباعة بضاعتهم وسلعهم على الأرض في الأماكن التي يختارونها.





كان النظـام المتبع في الأسـواق هو نظـام الأسبقية فمـن سبق الى مقعده فهـو له حتى يفرغ منـه ويشير الى ذلك الخليفة عمـر ـ رضي الله عنه ـ عندمـا قال (الأسواق على سنة المساجد، مـن سبق الى مقعده فهو له حتى يقوم الى بيته أو يفرغ من بيعه).

وهكذا كانت أسواق «مدن الأمصار» في بـداية أمرها أيضا فضاء لا بناء فيهـا ولا سقوف سوى ظـلال «بواري» من الحصير كـان يضعها الباعة لتظلهم في الأماكن التي يختارونها للبيع والشراء.[٧]

وبدأ البنـاء في الأسواق في عهـد معاوية بـن أبي سفيان الـذي بدأ بالبناء في سـوق المدينة المنورة، ويبدو أن بناء سوق الفسطـاط كان هو النموذج التـالي، ففي عهـد عبدالملك بـن مروان بنى عـامله عليهـا عدة قيساريات. وتبلورت فكرة تقليد الأسـواق المغطاة في المدينة الاسلامية في عهد هشام بن عبدالملك (١٠٥ – ١٢٥هـ/ ٧٢٤– ٧٤٣م) الذي اهتم بإنشاء الأسواق على هذه الهيئة في مدن الأمصار.[٨]

وتبلور نظام تخطيط الأسواق وعمارتها في العصر العباسي وتطور تطورا واضحا بتطور عمران المدن الاسلامية بعد ذلك.[٩]

وقـد وجـدت الأسواق التـي تعـددت أمثلتهـا وتباينـت أهميتهـا كانعكاس لانفصال المحلات السكنية، واختلاف قوة القبائل ونشاطها، ويلاحظ أنها كـانت تقع على أطراف المحلات السكنية أي أنـه كان هناك نوع مـن الانفصال بين المنطقة السكنيـة والسوق ولعل ذلـك يعود الى أسباب دفاعية واجتماعية.[١٠]

والسوق مـرفق ضروري لحياة المجتمـع المسلم النامـي في المدينة، يغنيهـم لحاجـاتهم ويقـوم على أسـس اسلاميـة جـديـدة حـددهـا الرســـولﷺعندما قـال : «هذا سـوقكم فـلا يضيق ولا يـؤخذ فيـه خراج».[١١]

الأسواق التقليدية في عُمان:

تمتعت عُمان منذ أقدم العصور بالموقـع الجغرافي المتميز الذي كان من الصعب على الجغرافيين وضـع حدود دقيقـة له، هذا الموقع الجغرافي والطبيعي لعمان جعلها تحتل مكانة اقتصاديـة وتجارية عالمية مما فتح لها نافذة على الموانيء والأسواق العالميـة في فترات تاريخية مبكرة. فقد أبحر العمانيون عبر البحار في فترات مبكرة مما فتـح لهم أسواقا عالمية وجعل من عُمان مركزا حضاريا وميناء تجاريا بين آسيا وأفريقيا حيث وصلت الامبراطورية العمانية.

ويـوجـد لـدينـا الكثير من الأدلـة الأثـريـة على ابحـار العمانيين ونشاطهـم التجاري الممتـد الى مناطق جغـرافية طـويلة، فقـد كشفت الحفريات والتنقيبـات الأثرية في رأس الحد ورأس الجنز والحمـرا عن العديـد من الأدلة الأثريـة كالفخار والأختـام والمباخر واللقى الأثـرية المجلوبة من بلـدان مختلفة كالهند وافريقيـا والصين ممـا يدل على عظم النشاط البحري والتجاري للعمانيين في تلك الفترات المبكرة من التاريخ.

هذا بـالاضافة الى اللقـى الأثرية في مـواقع مختلفة مـن التجمعات السكنية القديمة في الـواحات ومواقع التعدين في عمان الـداخل، كل تلك الأدلة الأثرية تشير الى العلاقات العمانية التجارية التي امتدت الى بلدان الشرق الأقـصى وافريقيا وأوروبا.

لقد كـانت الأسواق هي دائما الطـريق الى تبادل السلـع والمنتجات المحلية وغير المحلية على المستويين الاقتصـادي والاجتماعي، وقد أيدت ذلك الأبحـاث الأثرية التي أثبتـت أن العمانيين بدأوا منذ حـوالي الألف الخامسـة قبـل الميـلاد في استغلال الموارد الطبيعيـة والتنـوع البيئـي والجغرافي لبـلادهم، وأن المراكـز والكثافة السكـانية والعمـرانية على



امتداد الساحل العماني وفي الواحات ومواقع التعدين في الداخل قد اعتمدت على بعضها البعض في الحياة الاقتصادية والتجارية من حيث تبادل السلع والمنتجات المحلية وعمليات التزود بالطعام وغيرها، فعلى سبيل المثال كان يتم تبادل الأسماك من الساحل في مقابل التمور والحبوب والغلات الزراعية من الداخل.

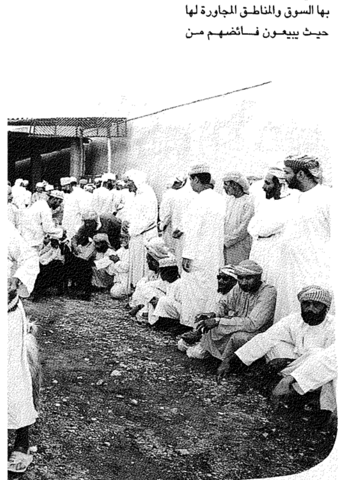
والسوق هو المكان الذي يقصده الناس لشراء حاجياتهم بطريقة مريحة. وعلاقات الناس كمجموعات وأفراد بالأسواق هي علاقة الحياة باستمراريتها ولهذا فالسوق في عُمان ليس فقط لمجرد النشاطات الاقتصادية ولتجارية من بيع وشراء وإنما أيضا لممارسة النشاطات الحياتية وفرصة تجمع الناس من الأهل والأصدقاء لمناقشة كافة نواحي الحياة المختلفة من مناسبات وعادات اجتماعية لذا أصبح السوق جزءا هاما في حياة الناس. فمنذ القدم أتت علاقة الناس بالأسواق لتجسد تلك الرغبة المشتركة في الحياة وتبادل المنافع التي تؤدي في نهاية الأمر الى استمرار الجنس البشري كمجموعة منظمة ، ولذلك كانت الأسواق ومازال صورة للتآلف الانساني بين بني البشر بالاضافة الى ضرورة وجودها في هذه التجمعات السكانية لتوفير عناصر الالتقاء وتبادل المنفعة. وتتميز الأسواق العمانية بالطابع التراثي الأصيل.

ويمكن تقسيم الأسواق العمانية التقليدية الى الأنواع التالية:

١ - أسواق موسمية «هبطة العيد» Seasonal markets وهي متصلة بمناسبات دينية معينة مثل (عيدي الفطر والأضحى). هذه الأسواق على غرار أسواق بعض المدن كالخابورة والسويق التي يطلق عليها (سوق سابع). وسمي بسوق سابع لأنه عادة ما يقام في اليوم السابع والعشرين من الشهر الذي يسبق عيدي الفطر والأضحى. وفي بعض المناطق تسمى (الحلقة) كما هو الحال في فنجاء . وهي عادة ما تكون عبارة عن ساحات فضاء بعيدة عن التجمعات السكنية وغالبا ما تكون أمام الأسواق اليومية الدائمة كنزوى والسيب والخابورة وغيرها، وتستقطب هذه الأسواق أعدادا كبيرة من سكان المنطقة أو من مناطق أخرى مجاورة وتتم عمليات البيع والشراء والمساومة على السلع والمنتجات من قبل رواد السوق والبائعين الذين يأتون لشراء الأضاحي من المواشي والأغنام التي يتم التضحية بها في العيد، بالاضافة الى المواد والمستلزمات الأخرى من حلوى وملابس وبخور وعطور وغير ذلك، وقد كانت هذه الأسواق تلعب دورا وظيفيا حيويا في عمليات تبادل السلع والمنتجات المحلية وغير المحلية.

٢ - أسواق موسمية "seasonal markets" متصلة بأيام معينة من الشهر (مثل المضيبي) أو الأسبوع (مثل سناو وجعلان)، أو في مناسبات موسمية خاصة بمحصول زراعي أو سلعة معينة وهي عادة ما تسمى (المناداة) مثل مناداة الرمان في هضبة السيق بالجبل الأخضر. ومنها ما يختص بالمناداة على المواشي والتي نجدها تقريبا في كل المناطق،

وفي فنجا يقام سوق بعد الهبطة أو الحلقة بفترة يطلق عليه (سوق العيايير) وهو خاص بالمناداة على التمور والأدوات القديمة، وقد كانت عمليات البيع والشراء في هذه الأسواق الموسمية تتم في ساحات مكشوفة محددة في الهواء الطلق (الأسواق المفتوحة open markets) وغالبا ما توجد بالقرب من بناء السوق الدائم الذي يباشر عمله يوميا طوال الأسبوع، في حين أن ساحات الأسواق المكشوفة تباشر عملها كل يوم خميس وجمعة (سوق سناو) حيث تمتلئ هذه الأسواق بالباعة والمشترين والعملاء، ويأتي الناس من المنطقة الموجود بها السوق والمناطق المجاورة لها حيث يبيعون فائضهم من



والموانيء وكانت همزة وصل بين البيئات المختلفة وتلك التجمعات السكنية ومن هنا قامت الأسواق العمانية بالاضافة الى وظيفتها التجارية المهمة بوظيفة أخرى وهي أنها كانت تلعب دورا مهما في التبادل الاجتماعي وتبادل الأخبار بين التجمعات السكانية المختلفة.

اختلفت التكوينات المعمارية للأسواق العمانية وخدمت أغراضا تجارية واقتصادية بحتة ويمكن تقسيم منشآت الأسواق في عُمان الى ما يلي:

١ – أسواق مبنية كثيفة تتكون من شبكة من المحلات المسقوفة في وسط المدينة القديمة تتصل بالأحياء السكنية وقريبة من المسجد الجامع، ذات وحدات معمارية مستقلة مخصصة للبيع، وتصنف الأسواق وترتب على حسب نوعية السلع والمنتجات المعروضة للبيع بحيث تكون السلع المتشابهة ومن نفس النوع قريبة من بعضها ومتلاصقة فمثلا المواد الغذائية منفصلة عن الأقمشة والمنسوجات، وكذلك فإن الورش الخاصة بالحرف المختلفة تكون منعزلة عن تلك المحلات تماما. والسوق هو الثقل الاقتصادي للمدينة، هذا النمط التقليدي للأسواق شاع في معظم المراكز الحضرية في أنحاء مختلفة من العالم الاسلامي (كما هو الحال في دمشق) . ومن الأمثلة الجيدة في عُمان (سوق مطرح) وبعض المدن الساحلية الأخرى، ويمكن أن نضيف (سوق عبري) إليها باعتباره يضم بعضا من سماتها المعمارية والتكوينية.

وهناك سوق أسبوعي خاص بتبادل السلع بين النساء والمتعاملين معهن وهو سوق الأربعاء في ابراء وفي عبري، وهو سوق مخصص للنساء تجتمع فيه النسوة لبيع وشراء كل ما يخص المرأة العمانية من أدوات الزينة والعطور والكماليات. كما يتيح السوق الفرصة للقاءات النساء ونقاشهن في كل أمورهن وما يختص بقضايا المرأة العمانية. وهو سوق نساء يجتذب السيدات من جميع أنحاء المنطقة وغيرها للتسوق في الملابس والبخور والعطور وغير ذلك.

٢ – أما النمط الآخر لمنشآت الأسواق في عُمان فهو نمط مختلف، يتميز بأن له بناء قائما بذاته يشغل حيزا مستقلا، له أسوار وبوابات يتم غلقها في حالة توقف العمل في السوق وغالبا ما يكون بعيدا عن المنطقة السكنية وقريبا من الحصن والمسجد الجامع، يأخذ الشكل المربع أو المستطيل ، وعلى طول الجدار من الداخل تمتد المحلات التي تمارس فيها عمليات البيع والشراء كمحلات الأقمشة والحبوب والبهارات والمواد الغذائية والمنتجات الزراعية والحرفية المحلية، وفي الحالة الأخيرة فإن الورش الخاصة بأصحاب الحرف والمهن من حدادين وصاغة وحائكين ونساجين تكون بمعزل عن المحلات الأخرى، فهي لا تقع داخل السوق مباشرة ولكن إما في مناطق مستقلة خارج السوق أو في أفنية المساكن أو ملاصقة لبعض البيوت من الخارج مثل (الصاغة والحدادين وصناع الحبال والنساجين، الخزافين، الدباغين).



المنتجات الزراعية والحيوانية وما الى ذلك من منتجات محلية ونجد النساء أيضا لهن مشاركة فاعلة في نشاط السوق خاصة فيما يتعلق ببيع واصلاح بعض الحلي الفضية القديمة والأدوات المنزلية للتجار والصاغة.

٣ – الأسواق الدائمة أو اليومية (Daily Markets) تلعب دورا كبيرا في المراكز الحضارية كسوق مطرح ونزوى، وهي إما أن تكون أسواقا يومية مكشوفة تزود السكان المحليين والقاطنين باحتياجاتهم اليومية، أو أسواقا مبنية تفتح أبوابها في الفترة المسائية من بعد الظهر وذلك بعد أن ينتهي من يعملون بها من أعمالهم الزراعية أو الحرفية فيكون لديهم بعد ذلك الوقت الكافي لمزاولة التجارة.



التكوين المعماري للأسواق العمانية:

لقد ارتبطت الأسواق القديمة ذات الوحدات المعمارية المستقلة بمناطق التجمعات السكنية الفعلية، وارتبطت أهميتها بأهمية هذه التمركزات السكانية ووظيفتها في النظام الاقليمي، لذلك امتدت بإمتداد الطرق الرئيسية

وتقوم هذه المحلات على مصاطب مرتفعة عن سطح الأرض. وقد كان الغرض الأساسي من عمل هذه المصاطب أمام المحلات هو توفير عنصر الارتفاع بها عن مستوى سطح الأرض مما يشكل حاجزا معماريا يحول دون وصول المياه والأوساخ ويمنع من دخولها الى المحلات. كما كانت تتخذ هذه المصاطب أيضا لعمليات البيع وعرض السلع والمنتجات على حد سواء كما في أسواق (الحمراء والسليف وعبري ومنح وغيرها).



وكان بناء هذه الأسواق في الغالب مسقوفا بأسقف من سعف وجذوع النخيل ومغطاة بالحصر والطين، كما اشتملت بعض الأسواق على أقواس معقودة تتقدم المحلات كما هو الحال في (سوق المضيرب). وتتم في ساحة السوق المكشوفة التي تظلل أحيانا بسعف النخيل عملية المناداة على المواشي والماعز والأغنام والأسماك وأيضا المنتجات الزراعية، ويفترش بعض الباعة سلعهم على الأرض.

هذه هي أهم منشآت الأسواق في عُمان ويبدو أنها تحولت في فترات لاحقة من أسواق موسمية مكشوفة واستراحات للقوافل الى أسواق مبنية تحيط بها الأسوار والأبواب.

أهم الأسواق التي ذكرها الرحالة:

أشار الجغرافيون والرحالة العرب والأوروبيون الى عُمان في مؤلفاتهم، وركزوا على أهميتها البحرية والتجارية وعلاقاتها بالصين والهند وسواحل افريقيا الشرقية، كما ذكروا منتجاتها الزراعية وأشجارها وثمارها وما كان يتداول فيها من سلع تجارية مختلفة.

هنالك العديد من المصادر والكتابات التي وضعها كثير من الرحالة المشاهير سواء من العرب أو من الأوروبيين التي تتضمن وصفا دقيقا للمناطق والبلدان التي زاروها ومنها منطقة الخليج العربي بما فيها عُمان. ومن خلال هذه المصادر والكتابات يمكننا أن نتعرف على أهم جوانب الحياة الاقتصادية والتجارية وما كان سائدا من أعراف ونظم اقتصادية في عُمان. كما نستطيع أن نتعرف على أهم الأسواق التي كانت قائمة أثناء زيارات هؤلاء الرحالة في تلك الفترات المختلفة.

لقد تطرق كثير من الرحالة الى وصف جوانب الحياة الاقتصادية والتجارية التي كانت سائدة في عُمان، كما وصفوا الأسواق وما كان يدور فيها من معاملات تجارية كالبيع والشراء والمساومة ووصف التكوينات والوحدات المعمارية الخاصة بتلك الأسواق بالاضافة الى العادات والتقاليد والنظم السائدة.

في حين أن بعضهم تطرق الى وصف بعض السلع والمنتجات المتداولة سواء المحلية أو المستوردة، وأسعار تلك السلع والأوزان والمقاييس المستخدمة وغير ذلك. ومن بين هؤلاء الرحالة الذين زاروا عُمان وكتبوا عن أسواقها الرحالة الغربي (ولستد) الذي زار عُمان في القرن التاسع عشر، ووضع وصفا دقيقا وشاملا لبعض أسواق عُمان لذلك اعتمدت عليه كمصدر أساسي في وصف هذه الأسواق.

يقدم «ولستد» لنا وصفا رائعا لأسواق عُمان فمن بين هذه الأسواق يصف سوق مطرح عند زيارته لها حيث قال: (... في مطرح تلوح بيدك الى أصدقائك وتتحاور مع الغرباء، مع مزاح الصيادين في سوق السمك المفتوح، هنا التفت لأتفحص بإمعان الجزء الكامل المطل على شاطيء البحر... استطلعت سوق السمك المغطى مع سمك الخليج الذهبي المفضض الطازج المتلألئ في ضوء الصباح الباكر كالسردين والكنعد والتونة وغيرها..

وفي سوق الخضار المغطى حيث فواكه الأرض التي تقلب وتفحص من الجمهور ذي اللهجات المختلفة (١٢) ... كل شيء مغلق يوم الجمعة، ولكن وجدت بائعي الفواكه في سوق مطرح فاتحين محلاتهم كما هو الحال مع صائغي الذهب والمكتبات وبائعي السمك. تستطيع أن تدخل سوق مطرح، الذي هو واحد من التجارب الممتعة في عُمان من خلال شارع مطرح الكبير .. أو من الكورنيش عبر سوق الملابس). (١٣).

ومن الأسواق أيضا التي يذكرها «ولستد» سوق ابراء حيث يقدم وصفا ممتعا لمكونات سوقها فيقول: (... والسوق مستطيل مغطى .. كتب ولستد هذه المشاهد عام ١٨٣٥م - السوق اليومي لبيع الحبوب والفواكه والخضراوات أقيم هنا حيث البدو وسكان القرى المجاورة لجأوا إليه بأعداد كبيرة وضخمة، الأكشاك التي يقف عليها البائعون لبيع بضاعتهم أثناء ساعات العمل، إنها صغيرة ومربعة البناء، محاطة بجدار منخفض ومفتوحة من الامام ذات طابق قائم حوالي قدمين عن مستوى الشارع...(١٤).

كما أشار ولستد الى سوق المضيرب إشارة عابرة عند حديثه عن المجلس الذي يجتمع فيه الناس فيقول: (...يمثل المجلس اجتماعيا نصف البيت لنصف المسافة بين المنزل الخاص والسوق الكبير ... بعد الغداء وقبل صلاة الظهر أو قبل الذهاب الى السوق في المساء ...)(١٥). نفهم من خلال

سياق كلام ولستد أنه رأى سوق المضيرب ولكنه لم يتحدث عنه بشيء من التفصيل.

أما المضيبي فيذكر ولستد سوقها بشكل مختصر حيث قال : (....مع سوق مستطيل كبير جدا ...).[16]

ويصف ولستد سوق سناو وصفا جميلا فيقول : (كانت هناك مدينة حديثة مع مسجد جديد وسوق عظيم بني حديثا في شكل مستطيل مع محلات حول نطاقها وسوق للخضار والفواكه مغطى في المركز ... صغار الابل تنتظر المشتري، أرجلها مربوطة لمنعها من الفرار... أفضل وقت لزيارة سوق سناو هو في الصباح الباكر ...).[17]

ويتطرق ولستد الى وصف سوق ازكي عند حديثه عن المنطقة فيذكر : (... يتكون سوق ازكي التقليدي من أشكال مكعبة أكثر منها محلات ... في الشوارع الضيقة من السوق التي يتعذر على الجهات المعادية تفسيرها وفهمها عموما ، وجدت زيت الطبخ والحلوى ولعب بلاستيكية وصحونا صغيرة ومجارف معدنية من دون مقابض وأكياس تسوق وتوابل وعلف حيوانات ... ومطاعم على جانبي الطريق ... ولكن سوق ازكي داخلي ضيق متقارب مثل رأس السلحفاة داخل صدفتها...).[18]

وزار ولستد نزوى وتحدث عن سوقها وما فيه من سلع ومنتجات وأوزانها وأسعارها فيذكر : (... وجد ولستد عند زيارته لنزوى مواد أساسية عرضت للبيع بأسعار قورنت الى درجة كبيرة جدا بتلك الأسعار التي في المدن المجاورة في الداخل كالأرز والقمح والشعير والفاصوليا ولحم الجمال والبقر والضأن وجلد الماعز وزيت الحلوى والزبدة النقية. في عام ١٨٣٦م بلغت تكلفة زيت الحلوى (٥٠ بيس) لكل باوند (بيسة باللهجة المحلية) تضاهي اليوم (١,٤٠٠) ريال لثلاثة كيلوجرامات ، ثم أن الزبدة النقية بلغت (٥٦ بيسة) لكل باوند تضاهي اليوم ريالا واحدا لكل كيلوجرام . النساء في السوق يرتدين الملابس الغنية بالألوان.

أكوام عديمة الترتيب من صناديق ذات غطاء زجاجي وسلال بارزة غير منظمة في الخارج على طريق المارة تعطي ظلالا ثابتة مع أشعة الشمس المائلة... على الجانب المقابل للشارع المطل على مسجد السلطان قابوس الجديد تقف الشجرة التي ينتشر تحتها تجار بيع الأغنام ... رجعت الى السوق الأساسي لأرى صائغي النحاس والفضة وتجار البهارات وسبك الذهب ... وصل ثمن أوعية القهوة القديمة ما بين (٨ الى ١٠) ريالات والخنجر يبدأ من (٨٥ ريالا) وأسعارها منخفضة أكثر مما هي عليه في مطرح...).[19]

أما الحمراء فيشير ولستد الى السوق بأنه مسور وبجانب المسجد : (الحمراء مدينة متجانسة ، ويوجد بها تجمع للعبريين في القرن السابع عشر ... التي لفت بموازاة تجمع المسجد والسوق المسور).[20]

ويذكر ولستد زيارته لبهلا فيقول : : (... استطلعت بالجوار المنطقة التي تضم المسجد والسوق المسور .... وجدت السوق الجديد مع أكوام السمك المجفف وروزنة مثل علف الحيوانات ، والبرتقال والبطاطس والثوم والتفاح اللبناني والموز وجميعها تركت دون حارس أو خدم عند ذهاب التجار للصلاة. السوق الجديد تم بناؤه في أنماط تقليدية ...).[21]

أما السليف فيشير الى أن : (... السوق مغلق بمصاريع وهادىء...).[22]

سوق بركاء أيضا كان له نصيب في وصف ولستد : (...وجدت بضائع من كل أنحاء العالم من الهند وباكستان وتايوان واسبانيا وايطاليا وهونج كونج وجمهور الناس من الصين. ما بين السوق والشاطىء رأيت الملاجىء التقليدية من الباراستي «سعف النخيل» والبيوت ...).[23]

ويستمر ولستد في وصف أسواق عُمان فيذكر سوق السويق قائلا : (... كنت واقفا في السوق القديم ... بيع الحلوى بريالين للنوع الخاص وريال ونصف للنوع الأصلي ... وريال للنوع العادي ... أغراني في السوق الباميا والبصل والليمون والبرتقال وجوز الهند والتفاح والموز والفلفل الأخضر والخس...).[24]

وأخيرا يستعرض سوق صحار قائلا : (... رأيت السوق المغطى عام ١٩٨٦م الذي يضم حوالي ١٢٠ محلا تجاريا في شبكة من الممرات الرملية ، كل واحد منها مفتوح على نطاق واسع أكثر أو أقل متسقة الحجم مع العديد من الصناعات مثل البلاستيك والبضائع القصديرية من الصين بالاضافة الى منتجات من الولايات المتحدة الأمريكية والهند وباكستان واليابان وتايوان وكوريا وغرب وشرق أوروبا. كل محل في السوق مستطيل الشكل...).[25]

ومن بين الرحالة العرب الذين زاروا عُمان في القرن الثامن الهجري ووصفوا مدنها الرحالة الشهير ابن بطوطة الذي كان له العديد من المؤلفات التي تتناول رحلاته الكثيرة، ولكننا وللأسف نجد فيها القليل من الوصف عن أسواق المدن العمانية، فنجده مثلا يصف مدينة نزوى مشيرا الى سوقها : (... ووصلنا الى قاعدة هذه البلاد وهي مدينة نزوى ... تحف بها البساتين والأنهار ولها أسواق حسنة ومساجد معظمة نقية ...).[26]

كما يصف ابن بطوطة قلهات ويذكر أسواقها : (... ومدينة قلهات على الساحل وهي حسنة الأسواق ... وهم أهل تجارة ومعيشتهم مما يأتي إليهم في المحيط الهندي وإذا وصل إليهم مركب فرحوا به أشد الفرح...).[27]

في حين أنه يصف أسواق ظفار وما بها : (... ومدينة ظفار في صحراء... والسوق خارج المدينة بربض يعرف بالحرجاء، وهي من أقذر الأسواق وأشدها نتنا وأكثرها ذبابا لكثرة ما يباع بها من الثمرات وأكثر سمكها المعروف بالسردين، وأكثر باعتها الخدم، وهن يلبسن السواد... وزرع أهلها الذرة ولهم قمح يسمونه العلس... والأرز يجلب إليهم من بلاد الهند... ودراهم هذه المدينة من النحاس والقصدير ولا تنفق في سواها،

وهم أهل تجارة لا عيش لهم إلا منها...).(٢٨)

ويصف ابن بطوطة هرمز أثناء رحلته : (.... ووصلنا الى هرمز الجديدة وهي جزيرة مدينتها تسمى جرون وهي مدينة حسنة كبيرة لها أسواق حافلة وهي مرسى الهند والسند ومنها تحمل سلع الهند الى العراقيين وفارس وخراسان... طعامهم السمك والتمر المجلوب إليهم من البصرة وعمّان ... ورأيت من العجائب عند باب الجامع ، فيما بينه وبين السوق ، رأس سمكة كأنه رابية ...).(٢٩)

بالاضافة الى ذلك فهناك مجموعة لا بأس بها من الرحالة الذين زاروا عُمان ووصفوها، فالمقدسي مثلا يشير الى صحار في القرن الرابع الهجري ـ العاشر الميلادي فيقول : (...قصبة عُمان... ذو يسار وتجار وفواكه وخيرات ... وهي أيسر من زبيد وصنعاء واليمنيتين ، بها أسواق عجيبة وهي بلدة طريفة ممتدة على البحر ... والجامع على البحر له منارة حسنة طويلة في آخر الأسواق...)(٣٠).

في حين أن ماركو بولو يصف هرمز في أواخر القرن الثالث عشر قائلا : (... يأتيها التجار من الهند وسفنهم محملة بالأفاوية والحجارة الثمينة واللؤلؤ والأقمشة الحريرية والمذهبة والعاج وغير ذلك من المتاجر ، هذه كلها يبتاعها تجار هرمز الذين يحملونها بدورهم الى أسواق الدنيا ، إنها في الواقع مدينة عظيمة المتجر...).(٣١)

ويورد بربوزا وصفا لهرمز في مطلع القرن السادس عشر : وفي مينائها وأسواقها يتبادل الناس سلعا من مختلف الأنواع والبلدان كالأفاوية والتوابل ... وخشب الصندل والنيلة والشمع والحديد والسكر والأرز وجوز الهند والحجارة الكريمة والفخار والبخور والأقمشة ... والنحاس والزئبق وماء الورد وقماش البروكاد والحرير والملح والصمغ والخيول والتمور والكبريت والمسك ... وكل شيء في هرمز مرتفع الثمن لأن المؤن تحمل إليها من خارجها...).(٣٢)

أما فارتما فيورد وصفا آخر لهرمز عام ١٥٠٣ - ١٥٠٤م: وفي المدينة ما لا يقل عن ٤٠٠ تاجر ووكيل يقيمون فيها بصفة دائمة للاهتمام بالسلع المختلفة التي تنقل إليها والتي تشمل الحرير واللؤلؤ والحجارة الكريمة والأفاوية وما الى ذلك...).(٣٣)

وخلاصة لما ورد نستطيع القول بأن عُمان كانت إحدى الحواضر الاسلامية التي تمتعت بمركز حضاري وتجاري هام يعود الى آلاف السنين . فقد زار المنطقة كثير من الجغرافيين والرحالة وكتبوا تصوراتهم وانطباعاتهم عنها من خلال ما شاهدوه أو ما سمعوه. لقد تباينت وجهات نظرهم واختلفت تبعا لاختلاف الفترات الزمنية والأهمية التجارية واختلافهما عبر العصور. فعلى سبيل المثال غلبت على معلومات رحالة الفترة الأولى كابن حوقل والأصطخري طابع الوصف المكاني الجغرافي بالاضافة الى الطابع التاريخي. في حين أن رحالة القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ـ السابع والثامن الهجريين، كماركو بولو وابن بطوطة فقد غلب على معلوماتهم الوصف التفصيلي للمنطقة ومدنها وعادات وتقاليد شعوبها.

والأسواق في عُمان تمثل مظاهر اجتماعية متعددة فيها ألوان التواصل والتداخل والتآلف الانساني ، وتتأكد فيها سمات الثقافة والتراث العُماني الأصيل، ولها مكانة اجتماعية مميزة في حياة السكان المقيمين حولها، بالاضافة الى كونها عناصر جذب سياحية تبرز القيمة الفكرية والثقافية والتاريخية للمجتمع العماني وتقاليده.

الهوامش:

١ - عبد دكسن، مجلة أوراق ، ع٣، ١٩٨٠م، ص ٤٦.
٢ - ابن حوقل، صورة الأرض، ١٩٧٩م، ص٤٤.
٣ - المقدسي ، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم ، ط١، ١٩٨٧م، ص٩٩.
٤ - ابن خرداذبه، المسالك والممالك، ط١، ١٩٨٨م، ص ١٥٤ وص١٥٥.
٥ - عثمان ، المدينة الاسلامية، ١٩٨٨م، ص ٢٥٢.
٦ - المرجع نفسه ، ص ٢٥٣.
٧ - المرجع نفسه ، ص٢٥٣.
٨ - المرجع نفسه ، ص ٢٥٤.
٩ - المرجع نفسه ، ص ٢٥٥.
١٠ - المرجع نفسه ، ص ٥٢.
١١ - المرجع نفسه ، ص ٥٧.
١٢ - فيليب وارد، رحلات في عُمان، ص ٦٩.
١٣ - المرجع نفسه ، ص ٧١.
١٤ - المرجع نفسه ، ص ١٩٦.
١٥ - المرجع نفسه ، ص ١٩٤.
١٦ - المرجع نفسه ، ص ٢٠٢.
١٧ - المرجع نفسه ، ص ٢٠٧.
١٨ - المرجع نفسه ، ص ٢١٥، وص ٢١٦.
١٩ - المرجع نفسه ، ص ٢٢٧، وص ٢٢٨.
٢٠ - المرجع نفسه، ص٢٣٢.
٢١ - المرجع نفسه ، ص ٢٣٣.
٢٢ - المرجع نفسه ، ص ٢٨٨.
٢٣ - المرجع نفسه ، ص ٣٧٩.
٢٤ - المرجع نفسه ، ص ٣٨٥.
٢٥ - المرجع نفسه ، ص ٤٠٧.
٢٦ - ابن بطوطة ، تحفة النظار في غرائب الأمصار ، ج١، ص٢٩٧.
٢٧ - المرجع نفسه ، ص ٢٩٦.
٢٨ - المرجع نفسه ، ص ٢٨٥.
٢٩ - المرجع نفسه ، ص ٢٩٩.
٣٠ - المقدسي، المرجع السابق ، ص ٨٧.
٣١ - نقولا، الجغرافية والرحلات عند العرب، ١٩٦٢، ص ٢٤٠.
٣٢ - نقولا، المرجع السابق ، ص ٢٤٥.
٣٣ - نقولا، المرجع السابق، ص ٢٤٢.

هيجل



في آخر سيرة ذاتية له

هاشم صالح*

ما الذي يمكن أن نكتشفه بعد الآن عن هيجل؟ ألم تكتب عنه مئات بل آلاف الكتب في مختلف اللغات؟ وهل بقي شيء لكي يقال ، أم «هل غادر الشعراء من متردم»، كما يقول شاعرنا الجاهلي؟ ومع ذلك فهذا هو التحدي الذي يطرحه على نفسه الباحث الفرنسي جاك دونت أحد كبار المختصين في الدراسات الهيجلية، فقد نشر مؤخرا في العاصمة الفرنسية سيرة ذاتية كاملة عن الفيلسوف الألماني الكبير. وزعم بأنه أتى فيها بأشياء جديدة لم تكن معروفة من قبل ، وكل ذلك بفضل الوثائق والارشيفات التي اكتشفت مؤخرا عن هيجل وفترته. وقد عدل من الصورة الشائعة عن هيجل، وخصوصا تلك التي تقول بأنه كان ثوريا في شبابه ثم أصبح محافظا في كهولته ونضجه، فهو يبرهن على أن هيجل بقي وفيا لمبادئه الليبرالية الأولى التي اعتنقها في مرحلة الشباب ، ولم يصبح منظرا للدولة البروسية الاستبدادية أو الرجعية كما يزعم خصومه مهما يكن من أمر فإن كتاب البروفيسور جاك دونت يستحق الاهتمام على أكثر من صعيد. فقد أمضى عمره المديد في دراسة هيجل وفلسفته . وأصدر عنه على مدار الثلاثين عاما الفائتة مجموعة كتب متواصلة أصبحت مراجع مهمة في المكتبة الفرنسية. نذكر من بينها : هيجل في زمنه (١٩٦٨)، من هيجل الى ماركس (١٩٧٢)، هيجل والفلسفة الهيجلية (١٩٨٢)، هيجل السري (١٩٨٥)، هيجل ، فيلسوف التاريخ الحي (١٩٨٧).. هذا يعني أن شهادة شخص مثل جاك دونت تستحق كل اهتمام. يفتتح المؤلف كتابه بمقطع من شعر هولدرلين، صديق هيجل الحميم، قبل أن يغطس في بحر الجنون يقول هذا المقطع :«أحس في داخلي بحياة لم تخلق من قبل أي إله، حياة لم تولد من قبل أي انسان. أعتقد أننا نوجد بأنفسنا وأننا لسنا مرتبطين بالكل (أو بالاله) الا عن طريق رغبة حرة...»(1).

سوف نرى فيما بعد نوعية العلاقة بين هولدرلين وهيجل، وكيف أنهما ناضلا كل على طريقته، من أجل المثالية والحرية في، كل ما نعرفه عن طفولة هيجل هو أنه ولد في مدينة شتوتجارت عام ١٧٧٠م في عائلة متواضعة من الناحية المادية. وقد أصيب بعدة فواجع في طفولته ، ففقد أمه التي كان يحبها كثيرا في الحادية عشرة ، وقتل أخوه في الحرب ، وجنت أخته التي كان متعلقا بها أيضا كثيرا. تضاف الى ذلك مأساة طفله غير الشرعي الذي سبب له متاعب عديدة طيلة حياته كلها. وبالنسبة للفيلسوف المقبل، فقد تضافرت الصدفة والضرورة لكي تصنعا منه أكبر فيلسوف في ألمانيا، وربما في العصور الحديثة كلها، فقد بلغ سن النضج (أي ١٨ سنة) عندما بلغت فرنسا نضجها

* ناقد ومترجم عربي يقيم في فرنسا.

السياسي بأندلاع ثورتها الكبرى عام ١٧٨٩. وكان مساره الفلسفي متساوقا مع مسار هولدرلين الشعري، أو مع مسار بيتهوفن الموسيقي، ومع مسار نابليون السياسي... فلم يكن نابليون فاتحا في مجال الحرب والسياسة بأكثر مما كان هيجل فاتحا في مجال الفكر والفلسفة. ويبدو أن التعاليم الأولى لم تؤثر عليه كثيرا من الناحية الفكرية. ولذلك راح يعبر عن غبطته العظيمة عندما ولد للمرة الثانية: أي عندما اعتنق الفلسفة، وأصبحت هاجسه الأول. فمثل جميع العظام في التاريخ شهد هيجل لحظة التحول الخارق، وأحس وكأنه يولد من جديد. كل ما نعرفه أيضا عن طفولته هو أنه ولد في عائلة بروتستانتية لوثرية. وكانت تتميز بالتقى والورع، وللدين فيها حضور قوي، وسوف يظل هيجل طيلة حياته كلها متعلقا بالمذهب اللوثري، وبالطابع الاحتجاجي للبروتستانتية وسوف يخوض عدة معارك ضد المذهب الكاثوليكي الذي كان يعتبره راضخا للحكام ومؤيدا للطغيان على عكس البروتستانتية ولكنه سوف ينتقد هذه الأخيرة عندما تحولت الى عقيدة جامدة مؤيدة للحكام أيضا، مهما يكن من أمر فإن هيجل تأثر في شبابه الأول بالتيار الفكري الصاعد آنذاك والمعروف باسم التنوير، وكان يقرأ وهو في الثانوية مؤلفات المفكرين التنويريين من أمثال رودلف أوليسنغ، وكانط.. ولكن هذا لا يعني أنه تخلى عن الدين أو أصبح معاديا له. وانما راح يعدل من لغة الفلسفة لكي تتلاءم مع عقلية شعب لم يستنر بعد. ولذلك أحس بالحاجة الى استخدام لغة مزدوجة، أي دينية وفلسفية في آن معا. وراح يبرر ذلك فيما بعد بشكل ناجح قليلا أو كثيرا.

وفي نهاية دراسته الثانوية يكلف هيجل بإلقاء خطاب الوداع من قبل المدير والأساتذة. وكان هذا دليلا على مدى تفوقه وثقتهم به. وكان عنوان خطابه: الحالة المتردية للفنون والعلوم لدى الأتراك! والمقصود لدى غير المسيحيين. وراح يتملق أساتذته والمسؤولين الكبار لكي ينال منحة دراسية على الرغم أنه اتخذ موقفا آخر في دراسته عن «دين اليونان والرومان». وقال بأن تعددية العقائد الدينية ينبغي أن تدفعنا لنقد عقائدنا الخاصة وليس فقط عقائد الغير. فعقائدنا قد تكون كلها خاطئة أو فقط نصف صحيحة! وهو هنا يذهب الى أبعد مما ذهب إليه المفكر التنويري ليسنغ عندما قال بأن الأديان التوحيدية الثلاثة يمكنها كلها أن تكون صحيحة، وليس فقط الدين المسيحي، وقد أثار كلامه فضيحة في أوساط المسيحيين آنذاك. ففي رأيهم أن الدين الوحيد الصحيح هو المسيحية.

ولكن كيف أصبح هيجل فيلسوفا ولماذا؟ لقد قدم هيجل عدة أجوبة على هذا السؤال، وذلك بحسب المزاج واللحظة. ففي كتابه المشهور «فينوفيولوجيا الروح» يقدم جوابا مطولا على هذا السؤال. وفيه يصف هيجل المراحل التي يقطعها الوعي من البداية وحتى النهاية: أي كيف ينتقل من حالة السذاجة والجهل الى حالة المعرفة الفلسفية الحقيقية أو المعرفة المطلقة. وهكذا يصف التقدم المتدرج للوعي منذ استيقاظه وحتى وصوله الى الهدف النهائي، وذلك بفضل استشعارات متتالية ومتصاعدة. بمعنى أن يحصل نمو للوعي، نمو متزايد ومتصاعد. هكذا نجد أن هيجل يخضع دون أي نقد للتراث المثالي. فهو يبتدىء بالوعي، بل وبحالة يعتبرها أولية أو اصلية للوعي. انه ينطلق مما يمكن أن ندعوه بالواقعية الساذجة التي تتطابق فيها بشكل عفوي الانطباعات الحسية والواقع ذاته. وهذا ما ندعوه بالايمان العفوي بالوجود الفعلي والمستقل للعالم. إن هذه البداية المفترضة لحياة الوعي وتقدمه هي ما يدعوه هيجل باليقين المحسوس.

بعد أن ينطلق منها، ثم ينقلب عليها ويقطع معها، نجد الوعي ينتقل - أو يصعد - الى مرحلة أعلى من تطوره: أي مرحلة الادراك أو الاحساس الواعي، وليس العفوي، ثم يصعد مرحلة بعد مرحلة حتى يصل الى مستوى الوعي الفلسفي الأعلى أو الأقصى. وهذه المرحلة الأخيرة هي ما يدعوها بالمعرفة المطلقة وتسبق هذه المرحلة الأخيرة مراحل مهمة للوعي هي ما ندعوها بالفن والدين. وفي هذا السباق المحموم نحو المطلق لا تسبق الفلسفة الدين الا في آخر لحظة: لحظة الوصول الى المحطة الأخيرة التي لا محطة بعدها.

ولكن يمكن أن ننتقد هذا التصور للروح ولصعودها في مراتب المعرفة درجة بعد درجة. فالدين لا يجيء في المرحلة ما قبل الأخيرة، أي ما قبل الكشف الفلسفي، إنما يجيء في البداية. أول شيء كان الأطفال يتعرفون عليه في عهد هيجل هو الدين، وليس اليقين المحسوس كما يقول. نقول ذلك حتى لو كان التدين يحصل عن طريق الوساطة اللاواعية للحساسية والعاطفة. وبالتالي فالمرحلة الدينية هي أولى مراحل الوعي. ويعرف ذلك هيجل قبل غيره لأنه تربى في عائلة دينية منذ نعومة أظفاره: أي منذ أن استيقظ على الوجود والحياة. وقد تغير موقفه من الدين بعد أن كبر ونضج. ولكن حتى عندما أصبح ميالا للالحاد فإنه ظل يحتفظ بلهجة دينية، وظل متأثرا بالتراث الديني. وبالتالي فعلاقة هيجل بالدين أكثر تعقيدا مما نظن وكثيرا ما يخلط بين اللغتين الدينية والالحادية بشكل يزعج القراء أحيانا ويخلق البلبلة في عقولهم.

ولكن على الرغم من ذلك فإن القطيعة حصلت فعلا.

وراح الفيلسوف المثالي أي هيجل - يؤكد شخصيته فجأة. فهو لم يعد بحاجة الى شيء ينوجد بذاته. هكذا راح يقطع مع العالم المحسوس، والعائلة والثقافة ، والدين وراح يتحدث عن لحظة القطيعة بشكل رومانطيقي: «إن الفكرة الأولى تتمثل بالطبع بتصور نفسي ككائن حر بشكل مطلق. ومع الكائن الحر، الواعي بذاته، ينبثق عالم بأسره من العدم، انه الخلق الوحيد الممكن من العدم». (٢)

ما هو تعريف المثالية في نهاية المطاف؟ ومن هو المثالي؟ إنه شخص ميتافيزيقي لا يعيد تركيب العالم وانما يخلقه فيما يخلق ذاته. انه يؤمن بأهمية الأفكار الى أقصى حد ممكن ، وأنها هي التي توجه التاريخ. الشخص المثالي يعتبر الفكر أهم من الواقع المادي المحسوس. ومن داخل الفيلسوف المثالي يتولد الواقع أساسا، كما أنه لا يوجد أي شيء مستقل عن الوعي. وهذه الفكرة موجودة في نص كتبه هيجل في شبابه، وربما بالتعاون مع زميليه هولدرلين وشيلنغ وكان عنوان النص: البرنامج الأول للمثالية الألمانية ، ويقول البروفيسور جاك دونـدت معلقا على هذا التوجه المثالي لهيجل ومنتقدا له:

«إن هذا التحول الراديكالي المزعوم الى الفلسفة يفترض إحداث القطيعة المطلقة مع كل ما يمكن اعتباره شرطا للفكر أو سابقا له. فالمثالي يعتقد أن الذات لا تتأثر بأي شيء خارجي عليها، وانما تؤثر على كل شيء. وهذا المزعم يهدد كل ثقافة وكل دين في جوهرهما بالذات ، فالمثالي يعتقد أنه لا يولد من شيء ، وانما كل شيء يولد منه. وعندما يجلس وراء طاولته وأمامه الأوراق البيضاء فإنه يعتقد بأنه يهيمن على الكون، ويعتقد أيضا بأنه ينطلق من نقطة الصفر، وينكر كل المكتسبات التاريخية التي حصلت قبله . ولكن الثقافات والأديان الموجودة لا تهتم كثيرا بهذا المفكر المثالي الذي يعتقد أنه بداية الأشياء فهي تعلم انه يعدم الأشياء في فكره ، أو في جمجمته ولكن كل شيء سوف يعود الى سابق عهده لاحقا. ولكنها تخطىء كثيرا إذ تطمئن الى الوضع وتثق به أكثر من اللزوم . فالواقع أن الفلسفة الهيجلية سوف تولد آثارا سلبية جدا بالنسبة لها. ففي نهاية حياته راحوا يدينون فلسفته بعنف بحجة أنها حلولية، أو إلحادية، أو تخريبية على الرغم من كل الاحتياطات النظرية التي اتخذها المؤلف». (٣)

في الواقع ان مثالية هيجل كانت عالية ورائعة. ولهذا السبب كان تلامذته يستمعون إليه بكل خشوع في جامعات «ينيا» أو «هايدلبرج» أو «برلين» . وعندما ألقى درسه الافتتاحي عام ١٨١٨ في جامعة برلين هز الصالة هزا وارتفع بالحضور الى مستويات عليا. يقول معرفا الفلسفة :

«ان التصميم على التفلسف يلقي بنفسه في أحضان الفكر المحض، ذلك أن الفكر وحيد مع ذاته. انه يلقي بنفسه في بحر لا ضفاف له، كل الألوان المبرقشة ، وكل نقاط الدعم اختفت ، كل الأضواء الودودة عادة انطفأت. ولم تبق إلا نجمة واحدة مشعة، إنها النجمة الداخلية للروح.

انها النجمة القطبية، ولكن من الطبيعي أن تشعر الروح المتوحدة مع ذاته بقشعريرة الرعب. وذلك لأن الروح عندما تتنطح للتفلسف لا تعرف الى أين ستصل ، ولا في أي اتجاه تذهب.

هذه هي الفلسفة: انها حالة من التردد، من انعدام الأمان من ترنح كل شيء...» (٤).

هكذا كان هيجل يبحر في محيط هائل من الفكر التأملي . وكانت سفينته تترنح أكثر من مرة وهي تدخل المناطق الخطرة أو تخرج عن الخط المرسوم، وتتعرض للعواصف والأنواء.

ولكنه كان يعيدها الى جادة الصواب في آخر لحظة. ونادرا ما كان يفقد توازنه أو بوصلته . ذلك أن هيجل كان يجمع الى مثاليته المتطرفة نوعا من التفكير الوضعي أو الواقعي الملموس والمحسوس ، وهكذا كان ينقذ نفسه من التهويم في متاهات الخيال كبقية المثاليين الحالمين . ولولا انه أخذ الواقع ومشروطيته الثقيلة المرعبة بعين الاعتبار لما أصبح فيلسوفا كبيرا، ولما أثر على عصره والعصور اللاحقة كل هذا التأثير. فالفكر الذي لا يفعل في الواقع أو لا يفسره ويوضحه لا يستحق أن يدعى فكرا. صحيح أنه ينطلق من الروح أو من الوعي أولا ولكن لكي يصطدم فورا بالواقع أو بمادية الواقع الكثيفة والمعتمة. والفكر الحقيقي يساعد الناس على فهم واقعهم، وهذا ما يريحهم نفسيا. والواقع في زمن هيجل كان صعبا ، قاسيا، مريرا . فالاقطاع كان لايزال سائدا. والتعصب الديني كان شائعا، وألمانيا ممزقة الأوصال وتبحث عن توحيد. كان أمير المنطقة التي ولد فيها هيجل يجمع في شخصه كل مساوىء الطغيان المعهود ، كان متسلطا ، مبذرا متلافا، وميالا للفسق والفجور على الرغم من أنه يحكم بلدا لوثريا (أو بروتستانتيا) مشهورا بصرامته الاخلاقية. كان يجبر موظفيه على جلب نسائهم وبناتهم الى حفلات رقص في قصره فيختار منهن ما شاء واشتهى. وكان يسجن المعارضين دون أي مناقشة أو محاكمة . باختصار كانت ألمانيا لا تزال تغط في ظلام العصور الوسطى الاقطاعية. ولذلك صفق هيجل للثورة الفرنسية عندما اندلعت وبنى عليها أكبر الآمال.

بعد أن نجح هيجل في دراساته الثانوية نال منحة

جـامعية لـدراسة الـلاهوت في جـامعة تـوبنجين الشـهيرة . وهناك أمضـى خمس سنوات بصحبة هولـدرلين وشيلنغ، وفي بعـض الأحيان كـانوا يسكنـون في غرفـة واحدة. وقـد أصبحـوا فيما بعد مجد ألمانيـا . وقد نستغـرب كيف يمكـن لشخص دخـل كلية اللاهـوت أن يصبح فيما بعد فيلسـوفا كبيرا. فنحن نتـوهم الـلاهوت (أي علم الـدين) هـو خصم الفلسفة وعدوهـا اللدود، ولكن الواقع أن كليـة اللاهوت في ألمانيا تتجاور أحيـانا كثيرا مـع كليـة الفلسفة ، وذلـك على عكس فـرنسا التـي حذفت الـلاهوت حذفـا كامـلا، بسبب علمانيتها الراديكالية. وقد تنبـه نيتشه الى هذه النقطة عندما قال وهو يفكر بهيجل حتما:

«إن القس البروتستـــانتـي هـــو الجد الأول للفلسفـة الألمانية. والبروتستانتية ذاتها هـي خطيئته الأصلية ويكفي أن نتذكـر كلية الـلاهوت في جامعـة توبنجين لكـي نفهم أن الفلسفـة الألمانيـــة مـا هـــي في نهايـة المطــاف إلا لاهــوت مقنـع...»(٥).

نعم لقـد كان هيجل وشيلنـغ وهولـدرلين موجهين في الأساس لكـي يصبحوا مـرشديـن دينيين، أي كهنة ، ومـن معطف الـلاهوت الـديني خـرج الفكر والشعـر كأعظـم ما يكون. ذلـك أن الثلاثة ثـاروا على الجمود الدينـي السائد في عصرهم بعد أن تعرفوا عليه مـن خلال جامعة توبنجين ولا يحق لنيتشه أن يسخر منهم كثيرا، فهو أيضـا كان ابن قس بروتستـانتي ، وقـد حاول المستحيل للتخلص من تـربيته الدينيـة الشديـدة الوطـأة . وفي كلية الـلاهوت ذات النظـام الصـارم كان الثلاثة يقرأون الكتـب المحرمة : أي كتب كانط، وجان جاك روسو، وفيخته، وليسنغ.. كانت تساعدهم على الهرب من دروس الـلاهوت. ومواعظـه التقليديـة المملة . في الـواقع أن كليـة الـلاهوت بـدلا من أن تقـربهم مـن الديـن أبعـدتهم عنـه. ولذلـك تحولـوا عـن الـلاهوت الـدينـي الى الفلسفة، ورفضـوا أن يصبحوا رجـال دين بعـد تخرجهم. وقد قال هولدرلين جملته المشهـورة: أفضل أن أكون حطابا في الغابات على أن أصبـح رجل دين ! فالبروتستانتيـة كانت قد تحولت أيضا الى عقيدة دوغمائية متحجرة ، مثلها في ذلك مثل الكاثوليكية. وبالتالي فكان عليهم أن يتنفسوا خارجها ، وينقلبوا عليها كرد فعل مشروع ومفهوم . لقد عاش الثلاثة هيجل وهـولدرلين وشيلنـغ مدة عشريـن سنة في حـالة رد الفعل ضد ما تعلموه في كلية الـلاهوت . وأكثر ما هالهم هو جو النفاق والكذب السائد فيها، نقـول ذلك على الرغم من أن الدين يـدعو الى الصدق أساسـا، وراحوا يحاولون الخروج مـن هذا الجو والبحـث عـن حقيقة نقيـة وصـافية. وهكـذا أصبحـوا كـانطيين، ثـم فيختيين (أي مـن أتبـاع فيختـه).

وراحـوا يتعلقـون بـالمباديء الأخـلاقيـة المعبر عنهـا بلغـة جديـدة: ينبغي عدم الكذب. وظلـوا مهووسين بالبحـث عن الحقيقة واكتشافها تحت قناع العـالم ، ثم نشرها بين الناس بعد اكتشافها. وأقسموا اليمين فيما بينهـم على التحالف من أجـل الحقيقـة ، والتعلق بـديـن داخلي يختلـف عن الـديـن الظاهري الشكلاني السائد.

لقد أحس الثلاثـة بأن المسـؤولين عن الكليـة يريـدون دمجهم في النظام العام عن طريـق إفسادهم بشكل مقصود. ولذلك انتفضوا ورفضوا أن يدخلوا في اللعبة. لم تكن الحياة قـد عـركتهـم بعـد لكـي يصبحـوا مستعـديـن للتنـازلات والمســاومات ، ولم يكـونـوا يلمحـون الضرورة التاريخيـة والفائدة لهذه الثقافـة الفاسدة والمفسدة التـي سيقدم عنها هيجل فيما بعـد تحليلات رائعـة ومضيئة . كـانوا مثـاليين طازجين مليئين بالأحلام الوردية. وكـانت مثاليتهم عفوية، متعلقة فقـط بسماء الفكر والاعتقـاد بأن الفكـر وحده يغير العالم. لم يكـونوا قـد خاضوا بعـد معمعة الحيـاة. ألم يكن جـان جاك روسـو الذي قـرأوه خفية يتحـدث عن الحقيقـة كمثال أعلى؟ ألم يكـن كانط يعتبر الصـدق والحقيقة بمثـابة القيمة المطلقـة؟ ألم يكن فيخته يعلن بـأن العدل ينبغـي أن يتحقق حتى لـو خرب العالم؟ كانـوا جميعهم يزاودون على القيم المثـالية. ولكـن التلامـذة اكتشفوا فيما بعـد أن هؤلاء الأسـاتذة المحـرريـن سمحوا أيضـا بـالكذب تحت ضغـط الحياة وضروراتها، وتراجعوا عن المثاليـة المطلقة التي كانوا يحلمـون بها في شبـابهم . وعنـدئذ راح هيجـل وشيلنـغ يساومان الى حـد ما على الحقيقة لكي يستطيعـا التوصل الى المنـاصـب الجامعيـة ويشقـا طـريقهما في الحيـاة. وحـده هولدرلين ظل مخلصا للمثالية الأولى فاصطدم بالواقع المر وجن.

لقد صـور شاعـر ألمانيا الأكبر وضـع التلاميـذ قبل أن يدخلوا الى كلية اللاهـوت وبعد أن يخرجوا منها محطمين في ديوانه «هيبيريون».

قال وكأنه يتحدث عن نفسه :

«التلاميـذ الصغار لربـات الفن يكبرون وسـط الشعب الألماني مليئين بالحب والأمل ، ومسكونين بالروح. ولكن إذا ما رأينـاهم بعـد سبع سنوات مـن ذلك التاريـخ وجدنـاهم شـاردين في كـل مكان يلفهـم الصمت، وجـدناهـم بارديـن كـالصقيـع ، وكـأنهم ظـلال أو أشبـاح. إنهم كالتربـة التـي يزرعها العدو بالملح لكيلا تنبت فيها سنبلة واحدة! »(٦).

لقد هـرب هيجل، مثل هولـدرلين ، من الحاضر الألماني المزعـج الى اليـونان الـذهبيـة الى العصر الـذهبي لليـونـان،

وحاولوا التوفيق بين المسيحية في براءتها الأصلية وبين الثقافة اليونانية شعرية كانت أم فلسفية. والواقع أن تعلقهم بثقافة وثنية حرة كان يزيح عن كاهلهم ضغط الجمود الديني السائد في عصرهم . ولكنهم انتجوا خليطا مسيحيا وثنيا في آن معا، ولم يكن من السهل حفظ التوازن . فأحيانا تنتصر المسيحية لديهم، وأحيانا تنتصر الثقافة اليونانية الوثنية ، وأحيانا في نفس الصفحة نجد لدى هيجل هذا المزيج المضطرب... فليس من السهل الحسم أو أن تقتلع نفسك من جذورك. وربما لم يكن ذلك مستحبا.

كانوا يفاجئون هيجل في كلية اللاهوت وهو يقرأ خفية كتب ليسنغ، أو جان جاك روسو أو مونتسكيو، أو كانط، وكان كانط لايزال حيا آنذاك ويمثل المجدد الأكبر في الفكر الألماني ، وكان هيجل يترقب بفارغ الصبر ظهور كتبه الواحد بعد الآخر. وهكذا شعر بفرح كبير عندما ظهر كتابه «الدين في حدود العقل فقط». وكان العنوان بحد ذاته يمثل ثورة أو فضيحة بالنسبة للتقليديين . فكيف يمكن أن نفرض على الدين حدودا باسم العقل؟! أليس الدين فوق كل شيء بما فيه العقل؟ ولكن كانط أراد أن يعقلن حتى الدين. وكان من الخطر أن يقرأ المرء هذا الكتاب وهو في كلية العلوم الدينية (أو كلية اللاهوت). ولكن هيجل كان فاهما للمعرفة أو مستعدا لأن يخاطر بنفسه من أجل أن يفهم شيئا ما. وعندئذ انخرط في دراسات جريئة عن الدين، وألف كتابا عن حياة يسوع المسيح، وكتبا أخرى. ولكنه لم يتجرأ على نشرها وإنما بقيت مخطوطات في أدراجه طيلة حياته كلها. وعلى الرغم من أنه لم يتخل عن التلوين الديني لكتابته ، الا أنه اعتمد وجهة نظر سوسيولوجية، أو على الأقل تاريخية لكي يتفحص الشروط الموضوعية لتجديد المسيحية. وكان هدفه الأخير هو التوصل الى مسيحية معدلة بعمق أو مستعادة في براءتها الأصلية ومخلصة من تراكمات الزمن وشوائب القرون. كان يريد التوصل الى صيغة جديدة للدين، صيغة قادرة على أن تدعم الدولة وتشجع العاطفة المدنية، والوطنية وتلهم الأخلاق الاجتماعية للأفراد. ثم اندلعت الثورة الفرنسية وعمر هيجل لا يتجاوز التاسعة عشرة. وكان لها تأثير كبير عليه وعلى رفاقه في كلية اللاهوت بجامعة توبنجين. وكان حدثا فريدا من نوعه وقد أدى الى تغيير وجه أوروبا وليس فقط فرنسا وراحت قلوب هيجل وهولدرلين وشيلنغ تنبض مع الأحداث المتتابعة لهذه الثورة وعندما هاجم الباريسيون سجن الباستيل الرهيب ودمروه لم يكن المراقبون الألمان يصدقون أعينهم فهذا الحدث معجزة بالمعنى الحرفي للكلمة، ولكنه معجزة واقعية : أي حصلت بالفعل . وهبت رياح الحرية على أوروبا وراح هيجل وزملاؤه يزرعون شجرة الحرية احتفالا بهذه الثورة التي غيرت مجرى التاريخ . وولدت هذه الثورة آمالا عراضا عن المفكرين الألمان . فقد كانوا يأملون بأن تنعكس أفكارها التحررية عليهم في ألمانيا. ولم تخف حماسة هيجل لها حتى بعد أربعين سنة من حصولها. فقد كتب عنها بأسلوبه الفلسفي الذي يتجاوز الشعر:

«كانت إشراقة رائعة للشمس . كل العقول المفكرة رحبت بها. ورانت على الجميع أحاسيس بهيجة في ذلك الزمان. وراحت حماسة الروح تجعل العالم يرتعد قشعريرة. يحصل ذلك كما لو أننا في تلك اللحظة بالذات توصلنا الى المصالحة الحقيقية بين الرب والعالم» (٧).

كان موقف كانط مرحبا أيضا ، على الرغم من أنه أسف لأعمال العنف الوحشية التي ارتكبها الثوار ، وبخاصة في المرحلة الثانية في الثورة . وقال بأن الحماسة التي رافقتها والآمال التي علقت عليها لا تقل أهمية عن الثورة بحد ذاتها. فقد برهنت على رغبة الجنس البشري في التقدم، وعلى استعداده الأخلاقي لدفع ثمن الحرية. وأما هيجل فركز من جهته على انبثاق الفضائل القديمة التي قضى عليها الاستبداد ويقصد بهذه الفضائل : النزاهة الشخصية والتفاني وانكار الذات، والشجاعة،والقبول المرح بالموت. ومجد هيجل وزملاؤه القيم الجديدة التي رفعتها الثورة: أي قيم الحرية والمساواة، والاخاء . ولكن الشيء الذي أعجبهم أكثر من غيره هو استعداد الثوار الفرنسيين للموت من أجل هذه القيم. وهكذا رفعوا شعار : الحرية أو الموت! ثم الحرية من خلال الموت. فأن تموت حرا خيرا من أن تعيش مستعبدا جبانا. في الواقع أنه بقي شيء من الأيديولوجيا المسيحية التقليدية من خلال اعجابهم بالثوار الفرنسيين . فهؤلاء من أجل المثال الأعلى راحوا يحتقرون العالم ويزهدون بخيراته وثرواته. ألم يقل السيد المسيح : مملكتي ليست من هذا العالم؟ لقد انخرطوا في الجيوش الجمهورية وكرسوا أنفسهم روحا وجسدا للفكرة الكونية لتحقيق الحرية والسعادة على الأرض وضحوا بأنفسهم بالملايين في ساحات الوغى لكي يسعد اخوانهم واطفالهم والأجيال الآتية. راح هولدرلين يعبر عن هذه العاطفة المشتركة ويمجدها على طول الخط. وهذا ما فعله هيجل، وان بشكل أقل شاعرية وأكثر نثرية، لقد علمت الثورة الشعب أن يكسب ذاته، ان يصبح واعيا بذاته، ان الثورة أحيت أو جددت الاستعداد الأخلاقي الأساسي الكامن لدى البشر. وهذا ما ينعته هولدرلين «بالالهي» أو السماوي فيهم.

ولكن الشيء المهم الذي لمحه هيجل والذي يدل على نفاذ بصيرته هو أنه تحصل في أوروبا ثورتان متوازيتان لا ثورة واحدة. الأولى هي الثورة السياسية الفرنسية بالطبع. ولكن الثانية، على الرغم من أنها نظرية لا تقل أهمية أو خطورة:

انها الطفرة الفلسفية التي تحصل في ألمانيا على يد كانط. ان الفلسفة الكانطية تبدو لنا اليوم وكأنها هادئة، معتدلة لا تؤذي أحدا ولكنها في الواقع انفجرت في وقتها كالقنبلة الموقوتة وأذهلت المعاصرين. ينبغي ألا ننسى أن كلمة ثورة لم تتكرر في أي نص مثلما تكررت في المقدمة الثانية التي كتبها كانط لكتابه الشهير: نقد العقل الخالص. (صدر عام ١٧٨٧، أي قبل أكثر من ٢٠٠ سنة).

هذا يعني أن الثورة الفلسفية الكانطية سبقت بوقت قصير جدا الثورة السياسية الفرنسية. وبعد اندلاع هذه الأخيرة اتخذت فلسفة كانط كل أهميتها وابعادها التاريخية. لكنها كانت تمثل ارهاصا بالواقع واستباقا عليه. وهنا تكمن عظمة الفكر، وبخاصة اذا كان في حجم الفلسفة الكانطية العميقة فكانط كان يعتبر فلسفته بمثابة تدشين لفكر جديد كليا وقطيعة مع كل ما سبق.

يقول بالحرف الواحد:

«ان الفلسفة النقدية تختلف عن كل الفلسفات التي سبقتها. ويمكن القول بمعنى من المعاني انه لم توجد أي فلسفة قبل الفلسفة النقدية ...» (٨).

وفي ذات الوقت كان الثوار الفرنسيون يعتبرون أنفسهم وكأنهم يعيشون قطيعة راديكالية مع الماضي، وانهم يغامرون في المجهول، أو يقذفون بأنفسهم في المجهول. لقد قطع كانط مع اللاهوت التقليدي ومع الفلسفة التي ظلت مغموسة بالدين حتى ظهوره. فقد رفض مثلا أن يبرهن عقلانيا على صحة العقائد المسيحية الأساسية. ولذلك أرعب معاصريه وبدا لهم وكأنه مدمر لا شفقة لديه ولا رحمة. انه يتقدم كالبلدوزر الذي يسحق في طريقه كل شيء. ففي المجال الميتافيزيقي قال بأنه من العبث أن نحاول البرهنة على صحة أي شيء لأنه يتجاوز نطاق العقل. وفي المجال الأخلاقي قال بأن الانسان سيد نفسه وهو الذي يصوغ الأخلاق التي تناسبه، وقال أيضا بأن الرب لا يفرض على البشر قوانين أخلاقية، ولكن بما أنهم هم الذين يفرضون على أنفسهم هذه القوانين فإنه تبقى هناك امكانية للايمان بوجود الرب.

يعلق البروفيسور جاك دوندت على هذا الكلام قائلا:

«إن هذه الأفكار الكانطية لم تعد تصدم رجال الدين في عصرنا الراهن. فقد سمعوا بمثلها وأكثر! ... ولكن مهما تكن درجة التساهل التي سمح بها التنوير الالماني، فإن أفكار كانط لها وقع الزلزال على معاصريه، وبخاصة تلامذة اللاهوت». ولهذا السبب أحس هيجل أكثر من غيره بأهمية الفلسفة الكانطية. واعتبر بأن هناك تقاطعا عميقا بين الثورة السياسية الفرنسية، والثورة الفلسفية الكانطية. وقال بأن كلتا الثورتين ناتجتان عن نفس الاحياء أو البعث الذي تشهده الروح العالمية. يقول موضحا العلاقة بين الثورة على مستوى الفكر. والثورة على مستوى الواقع:

«هناك ثلاث فلسفات الآن: فلسفة كانط، وفلسفة فيخته، وفلسفة شيلنغ في هذه الفلسفات الثلاث تجسدت الثورة التي توصلت اليها الروح في ألمانيا في السنوات الأخيرة.. وفي تتابعها رأينا المجرى المتسلسل الذي اتخذه الفكر. وقد ساهم شعبان اثنان في صنع هذه الفترة الكبيرة التي نعيشها الآن من التاريخ العالمي. هذان الشعبان هما الشعب الألماني والشعب الفرنسي. في ألمانيا تجسدت الثورة في الفكر، وفي الروح، وفي المفهوم. وفي فرنسا تجسدت في الواقع الحي». (١٠)

وقد وصل الأمر بهيجل الى حد الاعتقاد بأن الثورة النظرية الكانطية سوف تؤدي حتما الى ثورة سياسية في ألمانيا. لماذا؟ لأن الأفكار هي التي تقود العالم حسب منظوره. وسوف تكون الثورة الألمانية أفضل من الفرنسية لأنه سوف يكون قد مهد لها من قبل التطهير الأخلاقي.

الهوامش

١ – الكتاب المشار إليه هنا، الذي اقتبسنا منه كلمة هولدرلين هذه هو التالي: هيجل، سيرة ذاتية، منشورات كالمان ــ ليفي، باريس، ١٩٩٨ص ٢٧، المؤلف: جاك دوندت.

jacques D'ho: Hegel 9 paris, Calmann- Lévy

٢ – المصدر السابق، ص ٣٨.

٣ – المصدر السابق ص ٣٨.

٤ – المصدر السابق، ص ٣٩.

٥ – انظر كتاب «المسيح الدجال» لنيتشه، وهو منشور في أعماله الكاملة المترجمة الى الفرنسية في باريس. انظر بشكل خاص الفقرة (١٥).

- Frédéric Nietzsche : Ocuvres, Paris, Gallimard, 1974. L'antéchrist.

٦ – انظر ديوان هولدرلين «هيبيريون» المنشور في أعماله الكاملة طبعة «لابلياد»، باريس، ١٩٦٧. الصفحة ٢٦٩.

٧ – انظر كتاب هيجل: دروس حول فلسفة التاريخ، باريس، منشورات قران، ١٩٦٣، ص ٣٤٠.

- Heqel : Leçons sur la philosophie de l'histoire, Paris, vrin, 1963.

٨ – انظر الأعمال الفلسفية لكانط، منشورات لابلياد، الجزء الثالث، ١٩٨٦، ص ٤٥١ – ٤٥٢.

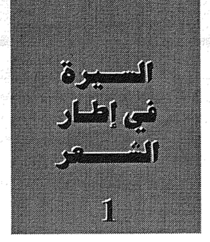
- Kant: Ocuvres philosophiques, la pléiade, 3, 1986. Paris.

٩ – انظر كتاب جاك دوندت عن هيجل والصادر حديثا في باريس. ص ٦٥.

- Jacques D'Hondt: Hegel, Calmann-lévy, Paris, 1998.

١٠ – انظر كتاب هيجل: دروس حول تاريخ الفلسفة. منشورات فران، باريس الجزء السابع، ١٩٩١، ص ١٨٢٧.

- Hegel : Leçons sur l'histoire de la philosophie, Paris, vrin, tone 7, 1991.



قراءة في «لماذا تركت الحصان وحيدا ؟»

خليل الشيخ*

١ قبل أن يكتب محمود درويش (١٩٤١) ديوانه «لماذا تركت الحصان وحيدا» الذي يجسد مشروعه لكتابة سيرة ذاتية ، عبر مجموعة من القصائد، مكتوبة على نسق فني، يتطابق فيها صوت الشاعر، والشخصية المحورية في السيرة ، وصوت السارد، كان من الطبيعي أن تتناثر بعض ملامح سيرة درويش في قصائده ، ويمكن للدارس أن يشير الى أسماء بعض تلك القصائد:

«الى أمي» و«أبي» و«ريتا والبندقية» و«جندي يحلم بالزنابق البيضاء» و«ريتا أحبيني» و«كتابة على ضوء بندقية» (1).

غير أن تحليل تلك القصائد من منظور ارتباطها بالسيرة الذاتية لصاحبها يفضي الى أمرين:

أولا :

ولادة تلك النصوص من آفاق اللحظة الحاضرة، وما ظل يرتبط بتلك اللحظة من اشكالات . فقد كان درويش آنذاك يعيش داخل فلسطين شابا، في مقتبل العمر. وكانت آفاق الذات عنده مسكونة بهاجس الصراع مع الآخر، الذي يحتل المكان ويتحكم فيه. لهذا كان من الطبيعي أن تتوزع الأفعال في تلك القصائد ـ ولنأخذ «الى أمي» مثلا ـ تلك القصيدة التي كتبها درويش في سجن الرملة عام ١٩٦٥ على علبة سجائر، أقول تتوزع الأفعال بين الفعل المضارع الذي يجسد مشاعر فتى في الخامسة عشرة من عمره، يحلم بفضاء حر،وحياة منطلقة:

أحن ، تكبر، أعشق، أخجل، يلوح، أشارك، وبين فعل الأمر الذي يخاطب من خلاله أمه: خذيني ، غطي، شدي، ضعيني، ردي، وهي أفعال تسعى، وظيفيا ، لتغييب علاقات ما قبل السجن مع أمه ومحوها لهذا تكثر في القصيدة جمل شرطية مثل:

اذا عدت، إذا مت، إذا ما رجعت، إذا ما لمست، لتأكيد ذلك التحول المنتظر.

وإذا كانت «الى أمي» تتميز بالغنائية الحزينة، والبساطة واللهجة الأليفة فإن «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» و«كتابة على ضوء بندقية» تجسدان علاقة أكثر تعقيدا مع اللحظة الراهنة، في ضوء متغيرات الصراع، لهذا تسير الأفعال فيهما من السلب الى الايجاب، ومن الغياب الى الحضور ، ومن الواقع الى التاريخ ومن الغناء الى الحوار.

ثانيا : ولادة هذه النصوص في خضم الصراع العربي ـ

---

* ناقد وأستاذ جامعي من الأردن.

الاسرائيلي، وما يفرضه هذا الصراع من تحديات تستنفر ذات الشاعر، وهويته، وتشحنه بالرغبة العارمة في التحدي والمواجهة، الأمر الذي يضفي على تلك النصوص المتواشجة مع السيرة أبعادا رمزية، تمزج الأبعاد الذاتية بالجمعية، وتوحد بين المرأة والأرض.

إن قراءة «الى أمي» من هذا المنظور تبين الفرق بين واقع التجربة وآفاق التعبير عنها على المستوى الجمالي. حيث تتخذ الأم رغم مرجعيتها الواقعية أبعادا رمزية (٢).

بعد خروج درويش من فلسطين المحتلة عام ١٩٧١. بدأ باستخدام الفعل الماضي، وهو يرسم بعض الملامح المتعلقة بسيرته وهو استخدام يؤشر على ثنائية الاتصال والانفصال، وسيقود درويش تدريجيا الى تشكيل ما يعرف في عالم السيرة الذاتية بـ«أسطورة الذكرى الأولى» التي تتمحور حول الولادة والأم والأب والبيت والكلام، والحيوانات المنزلية والموت والجنس ونهايات الطفولة. ففي قصيدة «الأرض» يقول درويش:

وفي شهر آذار قبل ثلاثين عاما وخمس حروب
ولدت على كومة من قبور الحشيش المضيء
أبي كان في قبضة الانجليز، وأمي تربي جديلتها
وأحملها في جيوبي، فتذبل عند الظهيرة. (٣)

في هذا المقطع تمتزج الأبعاد التاريخية (فقد ولد درويش في الثالث عشر من آذار، وكان في الخامسة والثلاثين يوم كتب هذه القصيدة) بالأبعاد الأسطورية التي تنقل الحديث من نسق الى آخر، هذه الأبعاد التي تضفي على المولود ملامح تموزية، فترتبط ولادته بجدل الصراع بين الحشيش المضيء (الذي يشير الى تفتح الربيع) وبين الموت المتجسد في القبور، مثلما تربطها بالذكورة الحبيسة في قبضة المستعمر الانجليزي، وبالأنوثة التي تنتظر من يجيء لتحريرها، فتدلي ضفائرها ليصعد الناس الى القلعة الحصينة. لهذا كان من الطبيعي أن يتحول مولد الشاعر الى ميلاد جماعي، يتمثل في يوم الأرض، وتغدو عبارة في شهر آذار التي تتكرر في القصيدة تسع عشرة مرة، صلة الوصل بين الحياة ونقائضها، فترتبط حركة الحياة ودورة الخصب، والبعث بمقدم هذا الشهر. وفي إطار هذا الدلالات التي تتكيء على التكرار المطرد لأنساق أسلوبية يقوم درويش بتحوير مقطع إليوت Eliot الذي يفتتح به الأرض اليباب:

«نيسان أقسى الشهور» (٤)، وهو مرتبط هناك بتصورات دينية مسيحية ليصبح عند درويش:

«وفي شهر آذار رائحة النباتات، هذا زواج العناصر آذار أقسى الشهور»، وأكثرها شبقا» (٥).

وإذا كان الحديث عن تلك الجوانب الموزعة في شعر درويش يحتاج الى دراسة أخرى، فإن من الملاحظ أن درويش ظل يمزج الكثير من الأبعاد المستمدة من اليومي بظلال الحدث العام، فتتجلى بعض أبعاد سيرته، لتعبر عن كائن نعرفه ولا نكاد نلمسه في الواقع، فيأتلف في هذا المزيج البعد الذاتي، مع أبعاد تشكيلية قد تسهم في ترميزه، فمن خلال توحده مع الأم قد يتحول الى كائن آخر، ومن خلال آذار وعناصره المملوءة بالخصب يعود للامتزاج بالأرض، للذهاب في رحلة خصب لا تكاد تنتهي.

لقد بدأ ايقاع السيرة الذاتية، منذ أن كتب درويش «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا» يأخذ طابعا مختلفا. فقد كانت هذه القصيدة في نظر دارسيه تشكل خطا فاصلا بين القصيدة الغنائية ذات الصوت المفرد، والقصيدة المركبة التي تحوي آفاقا متشعبة، فقد انتقل درويش الى رسم معالم حياة شخصيات (سرحان ،أحمد الزعتر...الخ) وهي شخصيات تبدأ من عالم الواقع وتنتهي في عالم الأسطورة، وتجمع في إهابها بين البطولة والمأساة، وتجسد مأساة الفلسطيني وذاكرته الجمعية. ثم انتقل درويش بعد ذلك الى مرحلة شعرية أخرى تميزت بالاتكاء على الموروث واستخدام تقنيات فنية متعددة في توظيفه، لينتج نصوصا ذات أبنية حيوية، تتوالد في فضاء نصوص أخرى، وتتشكل في الوقت نفسه على نحو مستقل. فقد استلهم درويش حكاية النبي يوسف (٦). وجسدها لحظة غنائية مترعة بالحزن، قادرة على الجمع بين الخاص والعام، وإن كانت حركة الأنا فيها تصعد لتظل محكومة بسقف السورة القرآنية التي تجيء مؤشرا على علاقة خلاقة بين الواقع والحلم.

يعود درويش في «أحد عشر كوكبا» ليستلهم القصة نفسها على نحو مغاير حيث تخبو الحكاية، وينطفيء الحلم، ولا تصبح القصة قناعا يشي بالتميز، بل تشكل خلفية لمشهد حزين، ويكون امتزاجها بالبعد الأندلسي. مؤشرا على لحظتين متغايرتين تماما.

٣

يوم نشر درويش «لماذا تركت الحصان وحيدا ؟» عام ١٩٩٥م. لم يكن تحوله نحو موضوعة السيرة مفاجئا. فقد أوضح درويش في إحدى رسائله الى سميح القاسم (٢٢/٩/١٩٨٦) أن انشغاله بها يعود الى أوائل الثمانينات يقول:

«وسأبدأ في هذا الخريف بكتابة الكتاب الذي يلاحقني هاجسه منذ أربع سنوات، كتاب البيوت، التي عشت فيها في الوطن والمنفى، من البيت الأول الى الآن، وهو شيء من سيرة البيوت الذاتية (٧) ولكن المفاجأة تتمثل في عنوان المجموعة، وتبرز في الجملة الاستفهامية التي لم تشكل عند درويش من قبل - وربما عند غيره من الشعراء - عنوانا، مثلما تتجلى في المشهد الحواري الذي يحدد علاقة الابن - الأب في إحدى تجلياتها المنبثقة من عالم الطفولة، ومغادرة البيت عام ١٩٤٨، أما بروز الحصان في العنوان، فسيكون لونا من ألوان تغليب الموضوعي على الذاتي في بناء المشهد، إضافة الى دلالات كثيرة يفجرها ترك الحصان الذي يشكل في القصيدة العربية، عادة، رمزا قادرا على الجمع بين الحيوية في أوقات السلم، والاستعداد لدرء الخطر في أوقات الحرب.

لهذا يغلب على قصائد ذلك الديوان الطابع التأملي، الذي يحفر

في الذاكرة ، ويستدعي تضاريس الماضي، ويمزج بين الغناء والقص.

يقسم محمود درويش ديوانه الى ستة أقسام مرتبطة ارتباطا وثيقا بالزمان والمكان ، حيث يبدأ المكان فضاء مفتوحا وينتهي مغلقا، ويبدأ الزمان بالطفولة وينطلق منها الى آفاق مختلفة.

أما قصيدة «أرى شبحي قادما من بعيد» فلا تندرج تحت تلك الأقسام فهي بمثابة برولوغ Proloque يروي بضمير المتكلم، ويتكرر فيه مقطع شعري ، يجيء بمثابة اللازمة:

أطل كشرفة بيت على ما أريد (٨)

يتكرر هذا المقطع أربع مرات في ثنايا القصيدة، أما الفعل أطل فيتكرر ثلاثا وعشرين مرة. أما عنوان القصيدة فيتغير داخل النص حيث تحل كلمة أطل محل كلمة أرى، وتجيء خاتمة المشهد رغبة واضحة في استدعاء ملامح السيرة الذاتية وسياقاتها :

أطل على شبحي
قادما
من
بعيد (٩)

يتطلب الفرق بين العنوان والخاتمة المقارنة بين هذه القصيدة وقصيدة «رباعيات» (١٠) في ديوان درويش «أرى ما أريد» يقترن الفعل أرى في «رباعيات» بعبارة «ما أريد» ويتكرر في النص خمس عشرة مرة كاشفا عن منظور فلسفي يغوص في باطن الأشياء التي يراها ليعيد تشكيلها وإعادة انتاجها. أما في قصيدة «أرى شبحي قادما من بعيد» فتتخذ الرؤية منظورا آخر، وإن كانت تلتقي مع منظور الرباعيات في عملية الانتقاء. فالرؤية التي تصبح هنا إطلالة لا تعيد التفسير ولا ترغب في إعادة تشكيل الأشياء ، بل تقوم باستقراء عام لمفردات السيرة الذاتية وعناصرها، لتعيد التبشير بها في الافتتاحية ، مقدمة بذلك الملامح الكبرى لسيرة شاعر متورط في تجربة العصر ، دون أن يغدو أسيرا لها، كما أن شبه الجملة المعترضة - كشرفة بيت - تشير الى لون من الرؤية لا ترغب وربما لا تملك القدرة على التغيير، وإن لم تحرم القدرة على الاستشراف. كما أن كلمة شبحي أساسية في تشكيل المعنى الخاص ببناء السيرة لأن هذا الكائن الذي يحاول الشاعر تشكيله وبعثه من عالم الماضي لا يستطيع صياغة ذلك الماضي بدقة ، بقدر ما يهدف الى تقديم صورة موازية له، قد تكافئه ولكنها لا تطابقه.

تحتوي قصيدة «أرى شبحي قادما من بعيد» على مجموعة من العناصر التي تشكل الحياة وما فيها من صراعات، ولو جرت عملية تصنيف لتلك العناصر لتشكلت منها مجموعة من الدوائر تبدأ بالذات وتمر بالآخر وبالطبيعة ، طيورها ، وحيواناتها وما وراء الطبيعة وبالفن والتاريخ والفكر وبعدد من الشخصيات الفاعلة.

ستحظى هذه العناصر بقدر متفاوت من الأهمية في الديوان ، وسيكون التركيز عليها ضمن دلالتين مركزيتين في العلاقة بين الذات والآخر، أما الأولى فهي استعادة الزمان الخاص بالذات وأما الثانية فهي تدمير المكان المرتبط بالذات ومحوه، لنتأمل هذا المقطع الشعري:

أطل على نورس وعلى شاحنات الجنود
تغير أشجار هذا المكان
أطل على كل جاري المهاجر
من كندا ، منذ عام ونصف (١١)

فالنورس المرتبط بالبحر يجسد الثبات، في حين تحاول شاحنات الجنود أن تصنع مكانا جديدا يناسب القادمين من كندا الى فلسطين، فيكون النورس دالا على حضور الذات الدينامي لكي ترتبط بمرجعياتها المكانية، في حين تشكل الشاحنات النقيض الذي يحاول تدمير تلك المرجعيات . وعندما يقول :

أطل على صورتي وهي تهرب من نفسها
الى السلّم الحجري، وتحمل منديل أمي
وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدت
طفلا، وعدت إليك وعدت إلي. (١٢)

فإن درويش يشير الى اشكالية مهمة في تشكيل السيرة الذاتية ، تتمثل بعلاقة المرء بماضيه ، أو بطفولته على وجه التحديد . فاستعادة ذكرياتها عملية صعبة (لأن المرء كما يقال لا يستطيع أن يستحم في مياه النهر مرتين) واستعادة اللحظة الزمنية عملية مستحيلة، لذا تغدو كتابة السيرة تعويضا عن زمن هارب، وتعويذة من موت داهم.

١ - ٢

يتوقف درويش في القصائد التي يسميها «أيقونات من بلور المكان» عند طفولته ويسعى جاهدا كي يبلور ملامحها، من أجل استعادة فضاء جغرافي تلاشى وتلاشت معه طفولة الشاعر.

يتحدث درويش عن ولادة ذلك الطفل مستخدما ضمير الغائب. وإن ظل السارد الذي يتحدث عن ذلك الطفل لا يستطيع أن يمنع نفسه من التدخلات التي تضيء جوانب الحدث، وتسهم في ربطه بالجغرافيا، وإطلاقه في الوقت نفسه في فضاء الأسطورة ، ففي قصيدة «في يدي غيمة» يعلن السارد ميلاد ذلك الطفل:

يولد الآن طفل
وصرخته
في شقوق المكان (١٣)

ولكن هذه الطفولة لم تكد تبدأ حتى انتهت فقد افتتح السارد القصيدة المشار إليها بمقطع شعري يتكرر في النص أربع مرات بتجليات مختلفة ويجيء تكراره مؤشرا على تفتح الطفولة في لحظة من لحظات الانهيارات الكبرى:

أسرجوا الخيل
لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل (١٤)

يرسم السارد بعد ذلك آفاق المكان والزمان اللذين ولد فيهما الطفل، ويبدو أن تغييب قريته البروة، الذي أشار له درويش في رسائله (١٥)، جعل تلك القرية تنبثق من حواف الأسطورة، حيث ربطها درويش بأيقونات ثلاث هي: الريحان، والزيتون والدخان اللازوردي.

كان المكان معدا لمولده : تلة
من رياحين أجداده ،تتلفت شرقا وغربا
وزيتونة ، قرب زيتونة في المصاحف تعلي سطوح اللغة
ودخانا من اللازورد يؤثث هذا النهار لمسألة
لا تخص سوى الله (١٦)

إن هذا الربط قرآني في دلالاته الباطنية ، لأنه يكاد يعطي المكان استاطيقا الفردوس ، فالرياحين عابقة، تتلفت شرقا وغربا، أما الزيتونة فهي قرآنية : لا شرقية ولا غربية، لذا كان من الطبيعي أن يختتم درويش المشهد بالتجلي الالهي،

أما الزمان فهو شهر آذار، الشهر الذي ولد فيه درويش . وقد أضفى عليه درويش طابعا يتلاءم مع رقة المشهد المكاني. فإذا كان درويش يعطي لهذا الشهر طابعا إليوتيا في قصيدة الأرض، ويعطي لميلاده طابعا تموزيا، فإنه يعيد تشكيل الزمان على نحو بالغ الرقة :

... آذار طفل الشهور المدلل
آذار يندف قطنا على شجر
اللوز، آذار يولم خبيزة لفناء الكنيسة
آذار أرض لليل السنونو، ولامرأة
تستعد لصرختها في البراري.. وتمتد في
شجر السنديان. (١٧)

وإذا كانت لحظة الميلاد بالغة الرقة، فإن تفصيلات اللحظة الزمانية المغرقة في الدنيوية تشكل طبيعة المشهد وتوضح الفرق بين السماوي والأرضي.

يتلو مشهد الولادة مجموعة من المشاهد تبين بعض تجليات الطفولة التي تستلهم قصة النبي يوسف، عليه السلام، فعندما يتساءل الشاعر (على لسان الطفل المتكلم) رادا على رواة مجهولين:

هل أسأت الى اخوتي
عندما قلت إني رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب
في باحة الدار؟ (١٨)

فإن درويش يعيد صياغة السؤال الذي كان قد طرحه من قبل في قصيدة «أنا يوسف» . غير أن إعادة السؤال في هذا النص كانت تسعى في واقع الأمر للفرار من لحظتي الصعود والتميز، لتتخذ الرؤيا هنا أبعادا واقعية ، تكسر الحدود النمطية المتعارف عليها بين الخير والشر. أما استعارة درويش لبعض عناصر تلك القصة مثل: القمر، وسبع سنابل، والبئر فهي تعميق لعملية المزج المشار إليها بين الدنيوي والمقدس.

وإذا كانت قصيدة «في يدي غيمة» تؤسس لاستاطيقا الفردوس فإن بقية قصائد «أيقونات من بلور المكان» سترسم بعدين أساسيين ظل درويش يلح عليهما في شعره وفي كتاباته الأخرى وبخاصة في «يوميات الحزن العادي». أما البعد الأول فيتمثل في الخروج من المكان «البروة» الذي يجيء على شاكلة خروج آدم من الفردوس :

نحن أيضا صعدنا الى الشاحنات ، يسامرنا
لمعان الزمرد في ليل زيتوننا ونباح
كلاب على قمر عابر فوق برج الكنيسة
لكننا لم نكن خائفين ، لأن طفولتنا لم
تجيء معنا، واكتفينا بأغنية : سوف نرجع
عما قليل الى بيتنا، عندما تفرغ الشاحنات حمولتها
الزائدة(١٩)

أما البعد الثاني الذي يبرز في خاتمة المقطع، فهو الوثوق من حتمية العودة الى ذلك الفردوس، هذه الحتمية التي تهبط فجأة دون أن تنبثق من مجموعة علاقات تبشر بها أو تقود إليها.

لقد دأب درويش على الحديث عن تلك اللحظة، وكان تكرارها دالا على تجذرها العميق في ذاته، لأن هذه اللحظة من لحظات نفي الطفولة وتدمير مكانها الأول الذي شهد تجلياتها. ففي «يوميات الحزن العادي»

يقول درويش في حوار بينه وبين أبيه:

- حين كنت صغيرا، كنت تخاف من القمر.

- لولاه لكنت يتيما قبل أواني . لم يكن قد سقط في البئر. كان أعلى من جبيني وأقرب من شجرة التوت التي توسطت دار جدي. وكان الكلب ينبح عندما يقترب . وحين دوت أول رصاصة دهشت لحفلة زفاف تحدث في المساء . وحين ساقوني الى القافلة الطويلة رافقنا القمر الى طريق عرفت فيما بعد أنها طريق المنفى». (٢٠)

وإذا كان درويش يحرص على تقديم لوحة الخروج ، بوصفها انتزاعا للطفل من المطلق ، فإنه وهو يقدم لوحة العودة ، يربطها بالكثير من الخلفيات التاريخية، فيشير الى الهزيمة العسكرية ، وهدنة رودس. أما على المستوى الفني ، فتكف القصيدة عن التأمل ، لتستخدم أسلوب التحقيق الصحفي في طرح الأسئلة، كما تلجأ الى أدبيات الرحلة ، فيقوم السارد ـ الطفل بدور الوسيط بين القارىء والمغامرة التي يرويها. وقد كان من أبطال الرحلة قبل أن يصبح ساردا لها.

لا يقتصر الحوار على قصيدة واحدة، بل يمتد الى القصائد الثلاث: «أبد الصبار» و«كم مرة ينتهي أمرنا» و«الى أخرى والى آخرة» التي ترسم مشاهد فاجعة للحظتي الخروج والعودة،

تتخللها لحظات من الكوميديا السوداء للغزاة الذين جاءوا الى فلسطين، وخرجوا منها في نهاية المطاف ، ففي حين خلدت معجزات السيد المسيح، وتعاليمه، اندثرت القلاع الصليبية :

هنا مر سيدنا ذات يوم . هنا جعل
الماء خمرا، وقال كلاما كثيرا عن الحب،
يا ابني تذكر غدا، وتذكر قلاعا صليبية
قضمتها حشائش نيسان بعد رحيل الجنود (٢١)

٢-٢

لم يعد درويش الى قريته، بعد أن رجع متسللا الى فلسطين مع أمه، لأن قريته محيت تماما. ولكن غياب المكان . أسهم في بعثه وحضوره ، وأضفى عليه طابع القداسة، فصار مزيجا من الذاكرة والأسطورة ولم يعد الحديث عنه لونا من سرد التاريخ الشخصي للشاعر، بقدر ما صار لونا من ألوان استرجاع الحلم.

لهذا كان من الطبيعي أن يشكل البيت المحور الذي تدور حوله لحظات الخروج ولحظات العودة وأن يبعث غيابه على اعادة تشكيله ، ليكون كالعنقاء التي تنهض من الرماد.

لقد حدد درويش إطلالته ، بأنها كشرفة بيت، واذا كانت تلك العبارة قد جاءت جملة معترضة ، فإن أهميتها تتمثل من منظور الموقع في القوة التي تمنحها الشرفة لصاحبها. فالبيت على حد تعبير غاستون باشلار: «يستثير بطولة ذات أبعاد كونية . إذ هو أداة نواجه بها الكون»(٢٢).

بعد ذلك لا ترد كلمة البيت غير معرفة، بل تبدأ بالتشكل بوصفها تجسيدا لعذابات الطفولة . ففي لحظة الرحيل يسأل الطفل أباه:

- ومن يسكن البيت من بعدنا
يا أبي؟
- سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي (٢٢).

وفي لحظة أخرى يسأل الطفل أباه:

- لماذا تركت الحصان وحيدا؟
- لكي يؤنس البيت يا ولدي
فالبيوت تموت إذا غاب سكانها (٢٣)

إن السارد يحرص على أن يفصح البيت عن ملامحه وهويته، وأولى سماته أنه قادر على المقاومة، بمعنى أنه لا يتيح للآخرين السكنى فيه، ولكنه يظل كائنا حيا يموت بالعزلة ويتلاشى. من هنا كان بزوغ الحصان مؤشرا على طبيعة المنزل ، جماليا ومعماريا،. هذا البيت الذي سيقوم درويش برسم معالمه وأبعاده.

أما البئر فتشكل القاسم المشترك بين العناصر الأخرى التي تحدد جمالية البيت. وإذا كان درويش يبرز الحصان ويضعه في الصدر، فإنه يحتفي بالبئر ويخفيها في تجليات القصيدة.

لقد رافق رمز البئر درويش منذ «يوميات الحزن العادي» ففي فصل بعنوان «القمر لم يسقط في البئر» يتحدث درويش عن طفولته المبكرة يوم كان في الخامسة من عمره، وذهب ليبحث عن أمه التي سافرت الى عكا. ولم تأخذه معها. رجع الى البيت متأخرا، ليجد أن أمه وأهل البيت والجيران ، يبحثون عنه في كل آبار القرية حين يضيع الطفل فلابد أن يكون قد سقط في بئر، بكت أمي وبكيت معها». (٢٤)

يقوم درويش بإعادة انتاج تلك الحادثة في فضاء محمل بالدلالات والرموز، حيث ترتبط البئر برموز دينية وحضارية متعددة:

وقلت للذكرى : سلاما يا كلام الجدة العفوي
يأخذنا الى أيامنا البيضاء تحت نعاسها
واسمي يرن كليرة الذهب القديمة عند باب البئر،
أسمع وحشة الأسلاف بين الميم والواو السحيقة،
مثل واد غير ذي زرع، وأخفي تعبي الودي، أعرف أنني
سأعود حيا، بعد ساعات من البئر التي
لم ألق فيها يوسفا أو خوف اخوته
من الأصداء، كن حذرا . (٢٥)

يستحضر السارد صورة لمشهد من مشاهد الطفولة ، وهو مشهد يمزج بين محاولات الذاكرة للاستحضار، وأحاديث الجدة التي تعمق المشهد. لهذا يكون المنظر المتولد صوتيا، يرصد حركة متماوجة تكشف عن داخل الشخصية ونوازعها. فالنداء على الشاعر - بوصف أنه سقط في البئر - يتردد واضحا، ولكنه مملوء بالخوف (الميم والواو هما حرفان من اسم الشاعر وهما يطلقان على نحو ممدود يتجاوب مع أصداء البئر). ولكن المشهد لا يتوقف عند ضياع الطفل، وسقوطه المتخيل في البئر. فيستدعي قصة يوسف وإلقائه في البئر، ثم يستدعي الجغرافيا : مصر، وسوريا ، وبابل، وهي جغرافيا تشير الى قصة النبي يوسف ، وقصة دانيال الذي ألقي في جب الأسود (٢٦)، اضافة الى استدعاء أساطير الخصب والبعث في هذه الحضارات ، التي تجعل من الماء بؤرة مركزية للكثير من هذه الأساطير. ليكون المشهد محاولة لربط الأبعاد الشخصية في السيرة الذاتية بالأبعاد الدينية وغيرها المتجذرة في بنية اللاوعي الجمعي التي تعبر عن نفسها في تحولات فردية لا تنفصل عن تلك البنى.

٣-٢

يتوقف درويش عند شخصيات الجد، والأب ، والأم بوصفها من أبرز المؤثرات التي شكلت عالمه الأسري واذا كان تطور هذه الشخصيات ،وبخاصة شخصيتي الأب والأم في شعر درويش، يتطلب دراسة مستقلة ، فإن هذه الدراسة ستتوقف عند تلك الشخصيات من منظور محدد وهو دورها في تشكيل سيرة الشاعر . وسيكون تحليل تلك الشخصيات عن طريق المقابلة بينها ، ومعرفة مدى فاعليتها في بناء السيرة.

تتمايز صورة الجد عن صورة الأب، ففي حين يبدو الجد

مـرتبطـا بالبيـت ، يظهـر الأب مـرتبطـا بالأرض مسكـونـا بفصولها وتقلبـات تلك الفصـول، أما البيـت يغيب في ذهنيـة الأب، ولا يتجلى الا في قصائد الخروج والعودة، ليس بأبعاده الجمالية ، بـل بأبعاده التـي يشير إليها في إمكانيـة العودة الى الأرض من جديد.

وإذا كان الأب واقعيا في رؤيته ، مـرتبطا بتضاريس الأرض، فإن الجد يتشكـل بوصفـه مزيجا من الـواقع والأسطـورة، فهو روح البيت، القـادر على الجمع بين الماء والنـار ، لهذا تظل بعـض الـرموز التـي يرتبـط بها قـادرة على أن تمنح الحيـاة في إطارهـا المقدس (غـابة الزيتون ،الينـابيع ، دوحة الـريحان، البئر) في حين يفصح بعضها الآخـر عن إرهاص مضمر للبعـث والتجدد (النار، الـرماد العنقـاء). من هنـا يظهر الجد معلما قـادرا على أن يربـط الطفل بالايقاع القرآني، وبأبعـاد المكان ، وببعض تاريخ البشرية، كي يخرجه من ذاته:

علمني القرآن، في دوحة الريحان
شرق البئر
من آدم جئنا ومن حواء
في جنة النسيان
يا جدي ! أنا آخر الأحياء
في الصحراء ، فلنصعد (٢٧)

إن قـدرة الجد على منح الطفـل مثل هـذا الـوقت، يكشـف في بعض أبعاده، عن غياب الأب وانشغالـه بالأرض. لذا تبدو صورة الأب غـارقة في التفصيـلات اليـوميـة في حين تظهر صـورة الجد قادرة على التحليق في آفاق المطلق، من هنا يبدو الفرق واضحا بين القصائد التـي يتجلى فيها الأب، حيـث تسيطر عليهـا نبرة الحزن والشقاء، وبين الأبعاد الموسيقية الرخيـة التي يصدر عنها الجد في القصيدة التي سماها «كالنون في سورة الرحمن» . ولكن درويش يضفي على العلاقـة بين الأب والابن لونا من التـواصل الانساني الحميم، فقـد تكررت عبارة يـا أبي اثنتي عشرة مرة ، وعبـارة يا ولدي أويا بني ست عشرة مرة، أما المشهد الختامي لتلك القصائد التي يظهر فيها الأب، فكان حافـلا بالحنين، والرغبة في تخليد تلك اللحظة:

- يا أبي هل تعبت؟
أرى عرقا في عيونك
- يا بني تعبت أتحملني؟
- مثلما كنت تحملني يا أبي
وسأحمل هذا الحنين
إلي
أولي والى أوله
وسأقطع هذا الطريق الى
أخرى والى آخره. (٢٨)

أما شخصيـة الأم، فتتشكل في منـاخ مختلف، إذ يتـلاشى في علاقتها بابنها ذلك الوهج العاطفي الحزين الذي يشيع في حوارات الأب. فشخصية الأم ذات ايقاع صارم، لا يسمـح بتنامي الحوار، وإن كانـت أمومتهـا تقبع خلف ايقـاع تلك الصرامـة. ولا شك أن مجيء العلاقـة بين الأم والابن في قصيـدة تحمل عنـوان «تعاليـم حوريـة» يكشف عـن طبيعة العلاقـة بينهما. فإذا كـان الجد يعلم الطفل في أجواء توقظ آفـاق الأسئلة في نفسه وإذا كان الأب يكشف عن جوانـب نفسيته في محاوراته مع الابن فإن الأم تظهـر للوهلة الأولى وكـأنها خـارج المشهـد الكلي للسيرة ، ولكنهـا في الحقيقـة متجذرة في أعماقهـا ، تعرف التفصيلات دون أن تـراها، وتحدس جوهرها دون أن يخبرها أحد بذلك.

لا وقت حولك للكلام العاطفي
عجنت بالحبق الظهيرة كلها وخبزت للسماق
عرف الديك، أعرف ما يخرب من قلبك المثقوب
بالطاؤوس ، منذ طردت ثانية من الفردوس
عالمنا تغير كله ، فتغيرت أصواتنا ، حتى التحية
بيننا وقعت كزر الثوب فوق الرمل. لم تسمع صدى
قولي : صباح الخير. قولي أي شيء لي لتمنحني الحياة
دلالها(٢٩)

يسعـى المشهد الـذي يفصح عـن عالمين متجـاورين لبلـورة الملامح الرئيسية في صورة الأم فهذه السيـدة الصامتة، المشغولة المملـوءة بـالكبريـاء والحزن، تــرتقـي الى مصـاف الشخصيـة الأسطورية، وقد كان من الطبيعي أن يحل الصمت في واقع حياتها اليوميـة ، لأن خروجهـا من الفردوس أوقعهـا في حزن مـأساوي وغير عـالمهـا تمامـا، تقوم العـلاقـة بين الأم وابنهـا على محوري الحضور والغيـاب، أو الرحيـل والعودة. فـالابن منشغـل بفكرة الرحيـل، أما الأم فمسكـونة بهاجـس العودة الى الفـردوس. وقد تمثلـت تجليـات هـذه الأبعـاد في مستـويين شكـلا أبعـاد تلـك الشخصيـة: أما المستـوى الأول فهو تـاريخي، تجلى فيه حـرص درويـش على تغذيـة صورة الأم بـأبعـاد التاريـخ ، وسط عـالم تتداخل في صنعه الحضارات والرؤى المتعددة:

هي أخت هاجر، أختها من أمها تبكي
مع النايات موتى لم يموتوا، لا مقابر حول خيمتها
لتعرف كيف تنفتح السماء، ولا
ترى الصحراء خلف أصابعي لترى حديقتها (٣٠).

ولا شك أن الـربط بين الأم وهـاجر، سيقـود الى العديـد من التقـابلات فهـاجـر واسماعيل يقـابـلان سـارة واسحق، ولكـن المعجزة لا تتحقق ثانية في حياة هاجر الجديدة ، ولا ينبعث الماء من بين أصابـع ابنها. بل تتجـذر في شخصيتها أبعـاد الماضي الجديد،

حيث ورثت عن أمها القدرة على الاحتمال وأبعاد الحاضر البائس الذي يشكل الموت والمنفى أركانه، ومن هذا المستوى تنبثق احدى اللحظات الحاسمة في حياة درويش وهي لحظة الرحيل مع الأم إثر سقوط فلسطين عام ١٩٤٨م:

هل تتذكرين
طريق هجرتنا الى لبنان؟ حيث نسيتني
ونسيت كيس الخبز (كان الخبز قمحيا)
ولم أصرخ لئلا أوقظ الحراس، حطتني
على كتفيك رائحة الندى، ياظبية فقد هناك
كناسها وغزالها (٣١)

يتولد هذا المشهد من الذاكرة ، ولكن السؤال الذي يوجهه لأمه يشكل مفتاحا للوصول الى أعماق الصورة الغائرة في لاوعيه الفردي والجمعي، فيرسم منظرا ينبثق من صورة السيدة مريم، وابنها المسيح عليه السلام، تتكون الصورة من طفل خائف تحمله أمه في طريقها الى لبنان مهاجرة ، بعد سقوط وطنها وابنها. أما معجزة الابن فتتمثل في السكوت لأن الكلام لم يعد معجزة ، بل صار طريقا يقود الى الموت لهذا يأتي التحول في خاتمة المشهد، قادرا على استدعاء عناصر الخصب (٣٢) (الندى، الغزالة) ليتوحد الطفل مع أمه، وليكون الفصل بينهما مستحيلا.

غير أن صورة الأم تكتمل في نهاية المشهد من خلال مجموعة من الوصايا تسعى في مجملها الى تحرير ابنها من قيود كثيرة، تشكل عائقا أمام حركته : قيود الزواج، قيود الأم ، قيود الضعف الرومانسي ، قيود الماضي، قيود التردد ، القيود التي تمنع تحقيق الذات، ولكنها تظل تضع نفسها في مواجهة ذلك كله بوصفها مصدر الصدق الذي لا ينبغي لامرأة غيرها أن تصل الى مستواه.

ولكن المشهد الحافل بتفصيلات الخروج،وما رافقه من مأساة وحلم بالعودة لا يكتمل الا إذا توقف الدارس عند لحظتين تجسدان اشكالية كاتب السيرة من زاويتين مختلفتين : أما الأولى فتجسدها قصيدة «مر القطار» (٣٣) وأما الثانية فتعبر عنها قصيدة «عندما يبتعد» (٣٤). ففي حين تمثل الأولى مرور الزمن دون أن يتمكن المرء من استرجاعه، تمثل الثانية رغبة درويش في أن يعطي للفضاء الذي يتحدث عنه سماته وملامحه من خلال تبيانه للمكان وقد احتله الآخر، وأخذ يحاول امتلاكه وتغييره وإذا كانت «مر القطار» تجول في فضاء الذاكرة وتمزج بين الواقع وأحلام اليقظة، فإن «عندما يبتعد» تتوقف عند أبعاد مكانية مستقرة تجسد الآخر بعيدا عن التصوير النمطي التي تختزل الملامح وتختصرها. صحيح أن درويش يستخدم لفظي: العدو والغريب، ليصف الآخر، ولكن هذين اللفظين لا يشكلان حجابا يحول دون رؤية الآخر، وما تنطوي عليه حياته من أبعاد ، كما أنهما لا يلغيان الصراع ودلالاته، مثلما لا تلغي رغبة ذلك الآخر في الانتصار والغاء ما سواه.

٣

إذا كانت قصائد المجموعات الثلاث : «أيقونات من بلور المكان» و«فضاء هابيل» و«فوضى على باب القيامة» تسعى لاسترداد ملامح الطفولة الضائعة وترسم تجليات المكان الحلم فإن قصائد «غرفة للكلام مع النفس» و«مطر فوق برج الكنيسة» و«أغلقوا المشهد» تسعى لبناء سيرة موازية على الصعيد الفكري. وقد توقفت تلك القصائد عند مسألتين تختصران تجليات هذه الأبعاد الفكرية وهما : مسألة الهوية، ومسألة الابداع من جهة أخرى.

٣ - ١ الهوية :

في خاتمة قصيدة تحمل عنوان «تدابير شعرية» يسأل درويش سؤالا ظل يسعى للاجابة عنه:

مذ وجدت القصيدة شردت نفسي
وساءلتها
من أنا ؟
من أنا؟ (٣٥)

لقد أجاب درويش على هذا السؤال منذ أكثر من ثلث قرن، وكانت اجابته كما تجلت في قصيدته الشهيرة «بطاقة هوية» تجسد استجابة الذات لتحدي الآخر، وسعيه لالغائه وتدمير مكونات شخصيته، واذا كان من الطبيعي ألا يتنكر درويش في هذا الديوان لاجابته القديمة فإنه يسعى كي يخرجها من دائرة الفعل الى دائرة رد الفعل، وكي يكسبها أبعادا حضارية كان قد ألمح إليها في تلك القصيدة، وإن كان ذلك ظل يأخذ هناك أبعادا خطابية:

جذوري قبل ميلاد الزمان رست
وقبل تفتح الحقب (٣٦)

يعود درويش الى الجذور ثانية، كي يبلور معالم الأنا التي يتساءل عن ماهيتها، وتتمثل هذه العودة من خلال قصيدتين هما: «قافية من أجل المعلقات» و«قال المسافر للمسافر لن نعود كما».

وإذا كانت القصيدة الأول تجسد الأنا الجمعية في تحولاتها التاريخية ، وفي سعيها لبلورة تصورها عن الذات والعالم، فإن القصيدة الثانية تجسد الأنا الفردية لشاعر عربي معاصر، تخلقت ذاته في إطار الأنا الجمعية، واستمدت آفاقها منها، وسعت في الوقت نفسه للتنبيه على خصوصيتها المرتبطة بحضارة حوض البحر المتوسط.

في معرض اجابته على السؤال من أنا؟ الذي يعيد درويش طرحه في «قافية من أجل المعلقات» تتبلور قراءة عميقة للحقبة الجاهلية وشعريتها. تتم تلك القراءة عن طريق تقديم مشهد ذي نزوع مسرحي، تنبثق في بدايته شخصية تجمع بين القدرة على استبطان واقعها، والدفاع عنه، وتحليله. تقدم الشخصية نفسها بوصفها تجليا لغويا، فقد ولدت تلك الشخصية من لغتها «من لغتي ولدت» ، ثم تماهت مع تلك اللغة «أنا لغتي أنا». تتفشى القوة

الطاغية للغة في أعماق العربي لتتحول داخل الجسد ايقاعا شعريا ينبض بالحياة. وتصبح خارج ذلك الجسد طائرا قادرا على اقتحام مجهولات الأمكنة وتحطيم رتابة الزمان:

لا أرض فوق الأرض تحملني فيحملني كلامي
طائرا متفرعا مني، ويبني عش رحلته أمامي (...) (٣٧)

لقد صارت اللغة تختزل كيان العربي، وتعبر عن جسده الموار بالحركة والشهوة وعن خوفه من المجهول، وعن حزنه لفراق من يحبهم، الذين تركوا المكان طللا يجسد صورة الموت. من هنا صارت القصيدة، بكل ما تملكه من لغة فاتنة، تجسيدا لعالم الشاعر العربي في الجاهلية، وموازية لابداعات الألم الأخرى وما تركته من آثار:

هذه لغتي ومعجزتي ، عصا سحري
حدائق بابلي ومسلتي وهويتي الأولى
ومعدني الصقيل
ومقدس العربي في الصحراء
يعبد ما يسيل من القوافي كالنجوم على عباءته
ويعبد ما يقول (٣٨)

من هنا كان إحداث التحول لتأسيس كتابة جديدة، تمثل قطيعة معرفية مع السائد ، وتؤسس لمستوى يفارق المألوف، ويقع خارج التقاليد يتطلب معجزة إلهية:

لابد من نثر إذن
لابد من نثر إلهي لينتصر الرسول (٣٩)

واذا كانت هذه القصيدة تمثل لونا من ألوان المونولوج الذي تتحدث فيه الشخصية لنفسها، فإن قصيدة «قال المسافر للمسافر...» والتي تتوالد من فضاء النص السابق ، تمثل لونا من ألوان الديالوج ، وتتشكل بوصفها رسما لأنا شاعر عربي معاصر، على المستوى الحضاري.

يحدد درويش هذه العلاقة من خلال جملة تتكرر ثلاث مرات:

لا أعرف الصحراء

وسيكون لهذا النفي دور رئيسي في تشكيل معالم الصورة التي يرسمها الشاعر لذاته لأن نفي تلك المعرفة يجسد لعبة الاتصال والانفصال فيما يخص علاقة الشاعر بالموروث . فالشاعر منفصل عن تجليات الصحراء ولكنه ابن شرعي لايقاعاتها الشعرية:

لا أعرف الصحراء
لكنني نبت على جوانبها كلاما
قال الكلام كلامه ومضيت
كامرأة مطلقة، مضيت كزوجها المكسور
لم أحفظ سوى الايقاع
أسمعه وأتبعه وأرفعه يماما (٤٠)

واذا كان الايقاع الموروث يستطيع أن يجسد ايقاع الزمان، فإن الايقاع المعاصر الذي يستطيع أن يجسد رؤية الشاعر، يأتي من ايقاع البحر، وايقاع الطبيعة حوله، بكل ما يحيط بتلك الطبيعة من موت وحياة وأسى وبهجة وطفولة وهرم، وإن ظل ذلك الايقاع لا يقود الشاعر الى الانفصال عن ينابيع الابداع الأولى ، دون أن يحمل الاتصال بتلك الينابيع استمرارا أو تقليدا للصوت القديم:

أنا ابن الساحل السوري
أسكن رحيلا أو مقاما
بين أهل البحر
لكن السراب يشدني شرقا
الى البدو القدامى
أورد الخيل الجميلة ماءها
وأجس نبض الأبجدية في الصدى
وأعود نافذة على جهتين
أنسى من أكون لكي أكون
جماعة في واحد ومعاصرا (٤١)

اذا كان البحر يمثل هنا حداثة الايقاع، والبحر في درويش ذو تجليات متعددة ، فإن الكتابة تشكل الوسيلة الأهم في سبيل تحديد الهوية الحضارية. يتولد فعل الكتابة من الحوار بين الشاعر وبين الغيب في الصحراء، مشيرا الى ما كانت العرب تؤمن به من حيث علاقة الشاعر بقوى خفية تسهم في ابداعاتهم، ومؤكدا في الوقت نفسه جدل الاتصال والانفصال عن التراث، فالكتابة متصلة بالماضي، ولكنها تعيد تشكيله ليصبح حيا ومعاصرا (يخضر السراب) ، مثلما أنها تشكل الضمان للسيطرة على المستقبل والتحكم فيه:

وفي الصحراء قال الغيب لي:
أكتب!
فقلت على السراب كتابة أخرى
فقال أكتب ليخضر السراب
فقلت : ينقصني الغياب
وقلت : لم أتعلم الكلمات بعد
فقال لي : أكتب لتعرفها
وتعرف أين كنت وأين أنت
وكيف جئت ومن تكون غدا
ضع اسمك في يدي واكتب
لتعرف من أنا واذهب غماما (٤٢)

من هنا يجيء فعل الكتابة ليشكل مفترق الطريق بين الشاعر والصحراء، حيث تجسد رؤية الشاعر المعاصر، وتوقه الى امتلاك عالمه، أو حكايته بكل ما تنطوي عليه هذه الحكاية من هواجس تشكل محور سيرته وحياته :

فكتبت من يكتب حكايته يرث

أرض الكلام ويملك المعنى تماما.

٣ - ٢

الابداع :

يجسد حديث درويش عن العلاقة بين كتابة الحكاية وامتلاك جغرافيتها،الذي جاء على شكل جملة شرطية تتضمن فعل الشرط وجوابه: من يكتب ـ يرث ، البعد الرسالي للسيرة، وإن كان درويش يثير على مستوى آخر العلاقة بين الكتابة وصاحبها لقد شغلت هذه المسألة درويش كما تتبدى في قصيدتين نشرتا في ديوانه «هي أغنية ، هي أغنية» وهما:

«يكتب الراوي ــ يموت» و«أن للشاعر أن يقتل نفسه» وهما قصيدتان تبرزان لحظة التضاد بين الأنا الشخصية والأنا الشاعرة، ويتم ذلك من خلال الكشف عن التعارض العميق بين لحظتين تعيش الأولى على حساب الأخرى، واذا كان غياب اللحظة الأولى يحرم الشاعر من الحياة، فإن التعبير الشعري هو الذي يدرأ الموت عنه، ويمنح الخلود لعمله الشعري، ففي قصيدة «أن للشاعر أن يقتل نفسه» يجيء وجوب إقدام الشاعر على الانتحار ضروريا لكي يحيا الانسان داخله، أما في هذا الديوان فإن درويش يعيد بلورة ملامح الازمة ، لأن الشاعر والانسان دخلا معا بيت اللغة ، فتشكلا من جديد، وصارت الاشكالية أكثر عمقا واتساعا، اضافة الى أنها دورة غير قابلة للاكتمال، لأن اكتمالها يعني نهايتها.

تقوم قصائد درويش الأخرى وبخاصة :

«أطوار أنات» و«مصرع العنقاء» ، «من روميات أبي فراس الحمداني» و«خلاف غير لغوي مع امرىء القيس» و«تمارين أولى على جيتارة اسبانية» على محاولة بلورة ملامح حكاية معروفة على صعيد التوصيلات ، ولكنها تتداخل مع واقع جديد يكسبها ملامح أخرى ترسم في مجملها أبرز المحطات في مسيرة درويش الابداعية. واذا كان درويش يتوقف عند تلك الأساطير، ليعيد قراءتها في ضوء سيرته الشعرية ، فإنه سيتوقف عند ثلاث شخصيات أدبية هي : امرؤ القيس ، أبوفراس الحمداني، برتولت بريشت Bertolt Brecht ، مثلما ستظل شخصية لوركا كذلك.

يعلن درويش منذ العنوان أن خلافه مع امرىء القيس غير لغوي ليؤكد بذلك أنه تكون في إطار لغة القصيدة الجاهلية التي يعد امرؤ القيس أبرز شعرائها . فما سر ذلك الخلاف وما أبعاده؟ لقد أجاب درويش على هذا السؤال في رسائل الى سميح القاسم، نبين أن امرأ القيس بدأ يتشكل رمزا، وصار ذهابه الى القيصر، لاستعادة ملكه يطغى علي حضوره الشعري (٤٣) وبين أبعاد المسألة في «سنختار سوفوكليس» حيث يقدم سوفوكليس على امرىء القيس. للأسباب نفسها. يعيد درويش المسألة نفسها، فيضع امرأ القيس في مواجهة نفسه وفي مواجهة الناس، ثم تكون النتيجة حكما غير قابل للنقض ، بالذهاب الى القيصر مجردا من اللغة التي تشكل المرجعية الحضارية:

لم يقل أحد لامرىء القيس ، ماذا صنعت
بنا وبنفسك؟ فاذهب على درب قيصر ،
خلف دخان يطل من الوقت أسود،
واذهب على درب قيصر ،
وحدك ، وحدك، وحدك
واترك لنا ههنا نعتك (٤٤)

لهذا يأخذ ذهاب أبي فراس الحمداني الى بلاد الروم طابعا مختلفا وتأخذ رومياته أبعادا جمالية، تبين حبه للوطن، وحنينه الى ذكرياته فيه لقد ذهب الحمداني الى هناك، ليمنع قدوم القيصر، وليقف أمام مشروعه التوسعي ، فوقع أسيرا في يد الأعداء، وكان أسره سببا لولادة قصائد رومانسية النزوع. لهذا كان بناء قصيدة «من روميات أبي فراس الحمداني» يخالف تماما بناء قصيدة امرىء القيس، لأن قصيدة الحمداني، مكتوبة على لسان سجين تتداعى الى ذاكرته مشاهد حزينة ومؤثرة تتوالد في زنزانة ضيقة لتأخذ بالاتساع التدريجي، عندما يحضر الوطن إليها.

لقد كان تماهي درويش مع أبي فراس واضحا وهو تماه قديم يعود الى ديوانه «عاشق من فلسطين» حيث كان يشير الى شخصية أبي فراس ، زين الشباب وصراعها مع الروم:

خيول الروم أعرفها
وإن يتبدل الميدان
أنا زين الشباب وفارس الفرسان (٤٥)

وقد حرص درويش في هذه الرومية الجديدة أن يشير الى ما ظلت مسيرته الشعرية تحفل به من العناصر الرومانسية ، وكان ايقاع قصيدة المنفى ورموزها، كحلب والعودة اليها وشخصية الأم في حوارها مع السجان وهي تزور ابنها، حاملة معها القهوة ، كلها مؤشرة على مرحلة من مراحل تطور درويش الشعري ذات الايقاع الحزين المملوء بالشجن.

ومن هذا المنطلق يمكن تفسير قصيدتيه : تمارين أولى على جيتارة أسبانية و«شهادة من برتولت بريشت أمام محكمة عسكرية ١٩٦٧».

تتكىء القصيدة الأولى على نص شعري مبكر لدرويش بعنوان «لوركا» (٤٦) ففي هذا النص يتحدث درويش عن لوركا باعجاب شديد، يصل حد التقديس ويستخدم مصطلحات دينية وهو يصف علاقة مجيء لوركا به، وإن كان ينقل دلالات تلك الألفاظ الى بعد مختلف نسبيا. أما في النص الجديد فلا يظهر لوركا على السطح ، بل يغوص به الشاعر الى أعماق القصيدة ليظهر من خلالها أنغاما موسيقية، تتوزع بين ماضي الأندلس العربي وموسيقاها، وحاضرها الاسباني الجديد. وإذا كان درويش متفائلا في «لوركا»:

أجمل الأخبار من مدريد
ما يأتي غدا (٤٧)

فإنه في قصيدته الجديدة مسكون بالحزن والتشاؤم:

والريح تبكي
لم يعد غدنا لنا (٤٨)

ولا شك أن درويش يسير في هذه القصيدة في الاتجاه المعاكس للقصيدة الأولى، فلم يعد الحضور الايديولوجي للوركا مهما، بل صار الأهم يتمثل في تجليات قصيدته المسكونة بالموسيقى والحنين الى زمن غارب قد لا يعود.

أما عن قصيدته «شهادة من برتولت بريشت أمام محكمة عسكرية» فلم يكن من قبيل الاضافة المجانية أن يضع درويش عام ١٩٦٧ بجانبها مع العنوان. لأن درويش يشير بذلك أولا الى مرحلة كان فيها يتبنى الرؤية الماركسية ومفهومها لطبيعة العلاقة بين الحياة والابداع، مثلما يشير الى هزيمة حزيران عام ١٩٦٧م.

من المعروف أن بريشت توفي عام ١٩٥٦، ولكن درويش يستدعيه شاهدا أمام محكمة عسكرية ليتحول الشاهد الى متهم، وليكشف من خلال شهادته عن محاولات الآخرين لسرقة ذاته الحضارية قبل أن يشرعوا في هزيمته عسكريا:

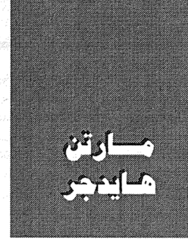
لكن رعاياك يجرون سمائي خلفهم مبتهجين
ويقولون كلامي نفسه
بدلامني
لشباكي وللصيف الذي يغرق عطر الياسمين
ويعيدون منامي نفسه
بدلا مني
ويبكون مزامير الحنين
ويغنون كما غنيت للزيتون والتين
وللجزئي والكلي في المعنى الدفين. (٤٩)

إن تلك القصيدة محكومة بزمن ارتجاعي يعود الى لحظة قاسية، لينفي نقيضه، وليؤشر على مرحلة كانت قصيدة درويش فيها تؤدي دورا تحريضيا وتكون العودة الى الزنزانة هنا وعند الحمداني دالة على تحول حياته آنذاك الى ساحة دفاع، عن جريمة ارتكبها الآخرون واضطر ليدفع ثمنها.

والخلاصة: أن سيرة درويش تؤسس لذاكرة شعرية حرة، لا تخضع لسياقات الواقع، بل تتسق مع الذاكرة الفردية للشاعر ومع الذاكرة التاريخية لشعبه، التي سعى الشاعر لبلورة ما تنطوي عليه من سمات عبر سيرة شاعر تبلورت على صعيدي التاريخ والجغرافيا.

الهوامش

١ – انظر: ديوان محمود درويش. بيروت دار العودة. ط١٢، ١٩٨٧، ص ٩٨، ١٤٤، ١٩٢، ١٩٥، ٢٧٢، ٣٣٢.
٢ – يقول درويش في مقابلة له:
«علاقتي مع أمي في الطفولة كانت علاقة ملتبسة، كانت عندي عقدة كنت أشعر أن أمي تكرهني، لأنها كانت تعاقبني وتعتبرني الولد المسؤول عن أي شغب في البيت والحارة... وبقيت عندي هذه العقدة أن أمي لا تحبني الى أن سجنت لأول مرة. مجلة الوطن العربي. حوار رفيف فتوح ١٩٨٤، ص ٦٠ وانظر الحوار الذي أجراه عباس بيضون مع درويش: من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية مجلة مشارف عدد ٣(١٩٩٥) ص ٧٢.
٣ – ديوان محمود درويش، ص ٦٢.
٤ – انظر على سبيل المثال ترجمة يوسف اليوسف لهذه القصيدة في: مجلة الآداب الأجنبية ٤(١٩٧٥) ص ٥٤ وما بعدها.
٥ – محمود درويش، الديوان، ص ٦٢٦.
٦ – محمود درويش، ورد أقل، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢ـ بيروت ١٩٨٧، ص ٧٧.
٧ – محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل. بيروت دار العودة، ١٩٩٠، ص ١٠٢. وقد أعاد درويش ذلك في مقابلة مع عبدالباري عطوان في مجلة المجلة ٢٨٩ (١٩٨٧/٧/٢٨) ص ٤٦.
٨ – لماذا تركت الحصان وحيدا، ص ١١،١٢،١٣،١٤،١٥.
٩ – المصدر نفسه، ص ١٥.
١٠ – أريد ما أريد، ص ٩ – ١٦.
١١ – لماذا تركت الحصان وحيدا، ص ٢١،
١٢ – المصدر نفسه، ص ١٣.
١٣ – المصدر نفسه، ص ٢٠.
١٤ – المصدر نفسه، ص ٢١.
١٥ – درويش والقاسم، الرسائل، ص ٤٦.
١٦ – لماذا تركت الحصان وحيدا، صار ١٩–٢٠.
١٧ – المصدر نفسه، ص ٢٠.
١٨ – المصدر نفسه، ص ٢٠.
١٩ – المصدر نفسه، ص ٢٧.
٢٠ – محمود درويش، يوميات الحزن العادي. بيروت. دار العودة. مركز الأبحاث. ط٢، ١٩٧٨، ص ٣٠.
٢١ – لماذا تركت الحصان وحيدا، ص ٣٥.
٢٢ – المصدر نفسه، ص ٣٣.
٢٣ – المصدر نفسه، ص ٣٤.
٢٤ – يوميات الحزن العادي، ص ٣١.
٢٥ – لماذا تركت الحصان وحيدا، ص ٧٠.
٢٦ – لمزيد من الاطلاع على قصة دانيال، انظر كتاب دانيال في العهد القديم.
٢٧ – لماذا تركت الحصان وحيدا، ص ٧٤.
٢٨ – المصدر نفسه، ص ٤٢.
٢٩ – المصدر نفسه، ص ٧٩.
٣٠ – المصدر نفسه، ص ٧٩ – ٨٠.
٣١ – المصدر نفسه، ص ٧٨ – ٧٩.
٣٢ – لقد أدخل اميل حبيبي هذا المشهد في «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» ورسم حبيبي مشهدا أسطوري الملامح، ينفي فكرة الرحيل عن الوطن، وعجز الممثل عن طرد الوطن من قلوب أبنائه، انظر ص ٦٨، وما بعدها.
٣٣ – لماذا تركت الحصان وحيدا، ص ٦٢ – ٦٥.
٣٤ – المصدر نفسه ص ١٦٤–١٦٨.
٣٥ – المصدر نفسه، ص ١٠٢.
٣٦ – انظر قصيدته الشهيرة «بطاقة هوية» التي جاءت في «أوراق الزيتونة» سنة ١٩٦٤ في الأعمال الكاملة، ص ٧٤.
٣٧ – المصدر نفسه، ص ١١٦.
٣٨ – المصدر نفسه، ص ١١٨.
٣٩ – المصدر نفسه، ص ١١٨.
٤٠ – المصدر نفسه، ص ١١٠ – ١١١.
٤١ – المصدر نفسه، ص ١١١.
٤٢ – المصدر نفسه، ص ١١٢.
٤٣ – أنظر الرسائل، ص ٨٩.
٤٤ – لماذا تركت الحصان وحيدا، ص ١٥٨.
٤٥ – الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٨٥.
٤٦ – المصدر نفسه، ص ٦٨ وما بعدها.
٤٧ – المصدر نفسه، ص ٧٠.
٤٨ – لماذا تركت الحصان وحيدا، ص ١٤٠.
٤٩ – المصدر نفسه، ص ١٥٢.



والعــلاقــة ما بين الفلســفة والســياسة

ســمير اليوسف *

لم يخلف الفيلسوف الالماني مـارتن هايدجـر مبحثاً في علم السياسـة. غير أنه بسبب السياسة نفسهـا أمسى موضوع جدل لم ينقطع منذ مـا يربو على نصف قرن. فهـايدجـر، وكما لا يخفى، كـان نازيـاً، بل وعلى ولاء النـازية لم يتـورع بسببه عن الوشايـة بزملاء له في الحقل الاكاديمي، وانكار فضـل آخرين رعوه في مطلع حياته الفكرية واسبغوا عليه مـن الاهتمام ما يحتاجه كل ذي موهبة. ولم يكن انكاره لهؤلاء او وشايته بـأولئك الا لكونهم يهوداً او لانهم لم يظهروا من الولاء «للامة الالمانية» ما لم يتوان هو عن اظهاره.

واذ تسوّغ هـذه المفارقـة امراً فإنها تسـوّغ النظر الى المسافـة الفاصلـة ما بين إعراض الفيلسوف عن الكتابة في علم السياسة على غرار ما ذهب اليه عدد كبير مـن الفلاسفـة وما بين انضـوائه عضـواً في الحزب النـازي، كمبعـث جملة مـن الشكـوك والتساؤلات لم تبرح تظهـر كلما أشير إليه مـن قريـب او بعيد: امـن الاحق الربط ام الفصل ما بين الموقف السيـاسي لهايدجر وما بين فلسفته؟ فهل كان للسياسـة موقعٌ في فلسفته؟ ومـا طبيعتها وعلى اي وجه تكون ومـا اثرها العـام على مشروعه الفلسفـي، وهـو، على ما يـزعـم، صـاحب مشروع فلسفـي راديكالي؟ ولم أعـرض الفيلسوف عـن وضع مـؤلَف في السيـاسة طـالما انه لم يتوان عن الالتزام بحزب سياسي؟

سؤال الكون

والحق فـإن الفيلسـوف الالماني الكبير لم يستنكـف عـن الكتابـة في السياسة او في اي مـن حقول المعـرفة الاخرى كتـابة مستقلة الا لان في ذلك استبـاقـا للسـؤال الاساسي الـذي شـاء العودة اليـه من جـديد، اي سؤال معنـى الكون، او مـا معنى ان تكون؟

ولقد رأى هايدجر ان ثمة مفهوماً لكون كافة الكائنات يكمن في مجمل ادراكنا للواقع صير الى نسيانه من قبل الفلسفة الغربية منذ افلاطون وارسطو والانشغال عنـه بما ينشق عنه من اسئلة اخرى. وكـان ارسطو قـد ميزّ مـا بين معان كثيرة للكـون كثرة الكينونـات المتوافـرة بما اشاع الظـن بأن الكـون هو ان تكـون هيـوليـا فضـلاً على المقـولات التســع الاخـرى، التـي أرسـى الفيلسوف اليوناني القديـم اسسها، والصفات الملازمة للهيولى. وعلى منوال ارسطو سارت الفلسفة الغربيـة متناسية البحث عن معنى موحد لكون سائر الكائنات.

وبخلاف الفلسفة الانطولوجية التقليدية التي سلمّت بداهة بـأن مـا يعينّ او يعـرّف كـون الشيء، او كيانـه، هـو جـوهـره الموضوعـيّ الثابت، رأى هـايدجر ان ثمـة تداخلاً مـا بين الذات المفكرة والواقـع الموضوعي بما خلص به الى القول ان نظرنا هو الذي يعزو الدلالة الى الموضوع، ولكن شريطة ان يكون الموضوع قـابـلاً لحمـل هـذه الدلالـة. فعلى هـدى فلسفـة علـم الظهـور (الفينومينـولوجيـا) التي امتـاز بها استاذه ادمـوند هـوسيرل،

★ ناقد من فلسطين يقيم في لندن.

جادل هـايدجر ان الذات هـي التي تمدّنا بـالشروط التي تشترط موضوعات التجربة والنظر. وعلى هـذا فإن كون سائر الكائنات انما هو مرهـون بالمعنى الذي نجنيـه من خلال فهمنا او نظـرنا اليها. غير ان هايدجر سرعان ما افترق عن هوسيرل افتراقه عمن سبقوه من الفلاسفة بسبب عزلهم الفلسفـة عن التجربة اليومية المعاشـة. فالنظر الى الذات، او الأنـا، كذات مفارقة، على مـا ذهب هـوسيرل يُغفل او يتنـاسـى دور التجـربة الفـرديـة والشروط التاريخية التـي تحكم وجود الذات. والمحقق ان هايـدجر لم يكن قادراً على تجاهل حقيقة ان الصورة التـي نتصورها لانفسنا قد تخضع في كثير من الاحيان لتأثير مصالحنا الشخصية وميولنا، فضلاً عن كونها مشروطة بشروط التاريخ عامة وبما يدل على ان «أنـا» خالصـة تكمـن خلف سـائر افعال الـوجـدان ليست مـن الحيادية والتعالي المنسوبين اليها من قبل سلفه هوسيرل.

وبما انه من الوارد ان تكون الظاهرة المعاشة مألوفة عندنا، حتى وان لم تكن مفهومة حقّ الفهم، فلقد اتخذ هايدجر من ميزة الحياة اليومية للكائنات الانسـانية نقطة انطلاق فلسفته. ولهذا، وخلافـاً لبقية اسـلافه، فـإنه لم يعمـد الى القفز فـوق الصلات الوثيقـة التي تربـط البشر بالعالم متحـاشياً بـذلك تبوء مـوقع الفيلسوف المُطلع على الامـور من موقع نظـريّ منفصل. الى ذلك فلقد نظـر هايدجـر الى التحريفات التـي تخترق حياتنا اليـومية كموضوع تحليله الظاهراتيّ (الفينومينولوجي) معتبراً ان مهمة تحليله كشف الظـواهر التي يُصار الى طمرهـا او سترها املاً في اطلاقها واظهارها عارية على ما هي عليه.

وان هذا التصور نفسـه ليشكل خلفية نظريـة الحقيقة بما هي انعدام الخفاء والنظر كوجـه من الاحالة والكشف عنده. فما غرض الـوصف الظـاهراتي لحياة كـل يوم الاّ استجـلاء البنية الاسـاسيـة الـراسخـة تحت نظـرنا المسبـق لما هو فعليّ ولما هـو موضـوع بحث ودراسـة مختلف ميـادين العلـوم. بما ان فقهنا للكون يتمّ من خلال افشاء سر مـا هو كائن، او «دازاين» بحسب المصطلح الهايـدجـري الشهير، في العـالم، فـإن تحليـلاً لهذا الـ«دازاين» لا منـاص مـن ان يستبـق اي ضرب مـن النظر الانطولوجيّ الاساسيّ، او الاصوليّ.

ولئن قاده هذا الاعتبار الى نبذ مفهـوم هوسيرل للذات كأنا مفارقة، فلقد افضـى به في النهاية الى طـرح منهج سلفـه الداعي الى تعليـق العالم الطبيعـي في سبيـل بلـوغ الحقيقة الـراسخـة. فهايـدجر الرامـي الى تحليل صلاتنـا بالعالم وببعضنـا البعض ككائنات في العالم يخشى مغبة سبيل تجريديّ لاختبار «دازاين» للعالم بما يـؤدي الى نسف ظـاهرة كيـاننا. فـالعالم هـو النطاق المعين الذي نلتقي بين تخومه بأنفسنا وبـالكائنات الاخرى، وانه لمن خـلال هذا اللقـاء يتحدد جـوهـر فهمنا لانفسنـا وللاشيـاء الاخرى. وما تحليل هايدجـر للبنية «الماقبلية» لحيازتنا العالم الا ذاك الذي يتشكل من خلال استعراض الطريقة التي نتعاطى بها مع العـالم والكينونات المقيمة فيـه على الوجه الـذي نلتقي بها في وجودنا الفعلي.

وليس الخلـوص الى رؤية جديـدة للعالم هو الامـل المعقود مـن إتباع ضرب مـن التحليل كهـذا، وانما اقتفـاء السبيل الـذي يُفيض لنا من خلاله فهم ما نحـن بصدد التعامل معه. فأن تكون مفهومـاً هو ان تكون مفهـوماً كشيء او كـأمر ما، وهـذا ما يُملي تحقيقا شاملا لسائر اشكال فهمنا المتباينة الكامنة في تعاطينا مع العالم. ولعـل هذا ما يـدل على اهمية التأويل عنـد هايدجـر. ففي تـأويلنا لانشطتنـا المختلفة انما نميـل الى ادراك ضمنـيّ شامـل للاشيـاء من دون ان نكون على دراية تـامة بالامـر. وبما ان هذا الفهم الضمني لهو السمـة العامة التي تسمّ الفهـم البشري عامة فلقد كان مـن الطبيعي ان يكون هناك فهم غامـض لسؤال الكون (اي مـا معنـى ان تكون) بـل وتكـاد اهميـة مشروع هايـدجـر الفلسفـي ان تقتصر على سعيـه الـدائب الى تفسير ضمـور هـذا السؤال ونسيانه.

وبحسـب هايـدجر فـإن نسيـان سؤال الكـون ليتجلى على وجهين: فهناك اولاً النسيـان الكامـن في فهم حيـاة كل يـوم من حيث انه ضرب مـن الفهم لا يسعـى المرء معـه الى اكتساب أيـة احاطة اصيلة بالكون وانما تراه يتقبل التأويلات الجاهزة الصنع في بيئته. وهذا على ما يرى هايدجر وجه من النسيان مبرر، ان لم نقل طبيعي طالما انه بمثابة اعراب عن استغراقنا في العالم. غير ان الوجـه الآخر هو ذاك الـذي لا يبدو طبيعياً او مبرراً. ومـا هذا الاّ النسيـان الذي ركـن اليـه الفلاسفـة الغربيـون منـذ افلاطـون محجمين عن طرح السؤال المنوط بهم طرحه.

اما ان الامر يستدعي اعادة طـرح سؤال الكون، فإن ذلك لا يعني الانكفاء الى اصـل او بداية لم يطاولها اثـر النسيان، اي انه ليس بسـؤال يستدعي العودة الى الايـام التي كان فيهـا السؤال حيـاً كما لو ان في وسـع المرء القفـز الى الخلف طـاويـاً التاريـخ المنبسط. ولا هـو بالامر الـذي يستدعي ندب نعيـم ايديـولـوجيّ وانما الاقرار بالسـؤال بما يتعلق بطمر او نسيان سـؤال الكون، او للدقة السؤال الذي يستـوى على اساس الطمس الذاتيّ. فليس تاريخ الطمـس الذاتي الاّ تاريخ الميتـافيزيقيا الغربيـة، ولذا فإن الالتفات الى هذا السؤال عند هايدغر لا يقتصر فحسب على تأويل معنى الكون من خلال تحليـل «دازاين» وانما من خلال «تدمير»، او بلغة اليوم «تفكيك» تاريخ الانطولوجيا ايضاً. فلا يمكن تفكير السؤال ما لم يُصر الى دراسـة تاريخية لعملية طمس هذا السؤال.

ويقضي التـدمير المنشـــود تحليـلاً يكشـف عـــن لحظات «الانزياح» في تاريخ الانطولوجيا التقليدية لا سيما وفق ما تتجلى عليـه في فلسفة ارسطـو وديكـارت وكـانط تجليـاً يُبينّ سطـوة انطولـوجيا «الحدوث» او «الحضـور»، اي اعتبار الكـون مثابـة حضـور الهيولى الازليّ او حـدوثـه المتصل، بما ادى الى نسيـان سؤال الكون باعتباره اعم العمـوميات او البدائه. ولعل من اظهر عواقب سطـوة الانطولوجيا التقليدية اختـزال حقيقة كون الشيء كائناً الى «واقع» ماديّ محدد او حتى الى «شيء».

وهـذا انما صوّر العـالم بمثابـة مجمـوعة مـن الكينونـات المستقلة عن بعضها البعض والقابلـة لان تكون موضـوع معرفة الذات المدركـة ما امكن لها سبيـل إلتقائهـا. وما كان هـذا الاّ من قبيل الجنوح الى «مركزية ذاتية» مـردها الصعوبات المألوفة التي

واجهها الفلاسفة المذكورون حيال هذا الضرب من الانطولوجيا حيث لبث السؤال حول امكانية الاتصال ما بين الذات المفكرة والموضوع المدرَك ذي الوجود الموضوعيّ من دون اجابة وافية. ومن ثم فقد صير الى التسليم بأن الهيولى المستقلة والثابتة لهي البنية الاساسية للواقع. وان هذه البنية ما برحت مستقلة عن الذات المدركة.

ولانَ المستوى النظريّ هو المستوى الوحيد الذي أُعتبر جديراً باهتمام الفيلسوف، فإن اي سبيل آخر لفهم كيان الاشياء، لم يُعر ادنى اهتمام. على ان هايدجر يوصي بأن يحمل هذا الضرب من النظر الاشتقاقيّ من حيث انه يعامل البشر كذوات لا عالم لها رغم قدرتها على تأسيس اتصال بالاجسام المنفصلة، على كونها رؤية خاصة لسبيل اشدّ جذرية لفهم انفسنا ككائنات ذات عالم ومتميزة بكونها بين او منضوية في عالم متناول اليد.

تحليل دازاين

ولئن اصرّ هايدجر على ان كيان الكائن انما هو كيان في العالم لا انفصال فيه ما بين ذات مدركة وعالم موضوعيّ، فإنه لا ينكر صحة الافتراض بأن بحثاً نظريّاً في مسائل مثل موضوعية الوجود او العلاقة ما بين العقل والجسد او غيرهما من المسائل لا يمكن ان يُصار الى حلّها الاّ من خلال افتراض ثنائية من هذا القبيل. بيد ان ما يأخذه على التقليد الفلسفي الغربيّ هو النظر من منظار الثنائية هذه وكأنه المنظار النهائي. فلا ينكر هايدجر اهمية التساؤل حول اسبقية العقل او موضوعية العالم وامكانية المعرفة وطبيعتها وكل ما يتصل بهذا الشأن، غير انه يرى بأنها مشتقة من السؤال الأعم «ما معنى الكون؟»

واذا ما توخينا تعيين المسألة في سياق حصريّ جاز القول ان هايدجر افلح في تجاوز، او لعله من الادق القول في تعليق الجدل في هذه المسائل بأن اتّبع مسلك كانط في القول بأن العالم ليس معطى موضوعيا سابقا وانما هو قائم بما يتوافق مع شروط العقل. غير انه سرعان ما انشق عن السبيل الكانطيّ موقناً بأن العقل ايضاً ليس معطى جاهزا، وان نقطة البدء لهي سابقة على اية لحظة تأمل فلسفية تتجلى من خلال التصوير الذاتيّ في غمرة مشاغلنا اليومية وقبل بلوغ لحظة الدهشة او بالضرورة التساؤل حول اسبقية العقل وطبيعة الوجود.

وإن النظر الى العالم كموضوع قائم هناك، أكان ذلك من سبيل العلوم ام الفلسفات ذات المنحى الطبيعي، ام كان من طريق الفلسفة الظاهراتية التي اوصت بتعليق كافة الاحكام الطبيعية النزعة بغية التوصل الى المعرفة الراسخة، انما هو استغراق فيما هو نظريّ يُميّز ما بين العالم كموضوع معرفة والذات كعارفة بما يُصار الى القفز مباشرة الى ما هو «حاضر الى الذهن» وتجاهل حقيقة ان انهماكنا في الحياة اليومية التي تتسم بكونها «في متناول اليد».

فنحن في حياتنا المعتادة انما نقبل على انشطة ونستخدم ادوات من دون ان نعمد الى تقليب وجوه النظر في كل ما نفعل او نستخدم كما لو انها افعال واشياء منفصلة انفصال موضوعات المعرفة عن الذات العارفة. اما اللحظة التي يحدث فيها امر كهذا، فهي اللحظة التي ينقطع فيها حبل انشغالنا فيما نحن مجدّين فيه، وهو ما يسميها هايدجر بكونها «حاضرة الى الذهن». فإذا ما انقطع مداد القلم الذي اكتب به الآن، على سبيل المثال، فإنه لمن الطبيعي ان انتقل في تعاملي مع هذا من كونه في متناول اليد الى كونه حاضراً الى الذهن، ومن ثم كموضوع تأمل وتفحص نظريّ.

ولئن بدت الكينونات في متناول اليد غير مستقلة بذاتها، فإن هذا لا يعني بأنها معدومة الهوية او انها غائبة عن وعينا تماماً، وانما نحن نعيها في النطاق الاشمل لوجودها، وانها لتصير منفصلة او مستقلة عن النطاق العام في اللحظة التي تمسي حاضرة الى الذهن. ان حقيقة كيان الشيء، اي حقيقة كون الشيء كائناً لهي، على ما سبق واشرنا، العامل المشترك بين سائر الكينونات الكائنة. غير ان هذا العامل ليس بكينونة هو نفسه ولا هو محض صفة من الصفات. وان ما يجعلنا قادرين على الاحاطة بالاشياء وفهمها ليس استجابتها لمقولاتنا العقلية او انها قابلة لان تكون موضوع مداركنا الحسيّة، وانما لاننا نراها فيما هي كائنة تقدم نفسها إلينا.

وكما بسطنا القول فإن هايدجر في هذه النقطة بالذات لهو اكثر راديكالية من هوسيرل من حيث انه لا يكتفي بتعليق الاحكام الطبيعية المسبقة بما يتيح للاشياء تقديم نفسها على ما هي عليه، وانما يرى ايضاً الى تحليل دازاين بما هو كينونة كائنة على وجه غير مجرد من واقع الكون وتبعاته. الى ذلك فإنه اذ تُظهر الاشياء نفسها إلينا، فإن موقفنا منها يكون موقفاً تأويلياً، اي موقف من يهب معنىً الى كل ما هو غاشم. ولذا فلقد كان خلوص هايدجر ان فقه كون الشيء كائناً هو نشاط تأويليّ بالضرورة.

وان تكون كيان دازين، عند هايدجر، هو ان تكون في العالم. اذ ليس هناك كينونات منفصلة او متعالية على العالم، سابقة له او ثابتة وحتماً ليس ثمة انفصال ما بين ما هو كائن والعالم. وان تكون في العالم لا يعني ان تكون في مكان ما، فالعالم ليس بخشبة مسرح، او ليس بفضاء جغرافيّ. وعلى هذا فأن تكون في العالم هو ان تكون منضوياً فيه بما يوضح مقولة هايدجر، ان تكون هو ان تكون في العالم مع الآخرين او الغير.

وليس كون دازاين محض كون الاشياء في متناول اليد او الحاضرة الى الذهن. فدازين ليس بمنفصل عن انغماسه في العالم او ما قد يصدر وينتج عن انغماس كهذا. انه ليس بجسم منسلخ عن عملية اكتشافه للعالم من خلال الانضواء فيه وما ينطوي ذلك على امكانيات. فلا مجال لوجود العالم من دون وجود دازاين او وجود هذا الاخير من دون الاول، ذلك ان وجود أحدهما يحتم وجود الآخر. لذا فإن دازاين لا يفقه ذاته من خلال الاستبطان الذاتيّ وانما من خلال معرفة ما هو منهمك فيه، او ما يثير عنايته وإكتراثه. ان دازاين لهو العالم الذي ينضوي او يلتزم به.

وان الكون في العالم ليستوي وفق مفاهيم او علاقات مثل «الانضواء» و«الالتزام» و«الاكتراث» و«الحرص»..الخ. فمن خلال علاقات كهذه انما يعي دازاين نفسه في العالم، بل وانه لمن خلالها يظهر هو والعالم، على ما سبق الاشارة. جدير بالتنبيه، ان الحرص او الاكتراث او سواهما، لا يعنيان هنا الحرص على الذات او على الآخرين دفعاً للأذية عنهم وغيرة على مصالحهم وسعادتهم، وانما محض كونك معنياً سواء جاء ذلك على وجه ايجابيّ ام سلبيّ.

وفي ضوء ما يقوله هايدجر في هذا الخصوص يمكننا تمييز اكثر من مستوى واحد لانغماس دازاين في العالم انغماس المكترث والحريص. فهناك الانغماس على مستوى ما هو في متناول اليد في الحياة اليومية. فحينما يكون دازاين مستغرقاً فيما يفعله فإن حرصه يكون من قبيل مجاراة او محاذاة ذلك الانهماك اليوميّ. وحيث ان انهماكنا هذا لا يكون انهماكاً مستقلاً عما يحيط بنا من شروط وتدابير ومقتضيات وشرائع وعوائد نحيا وفقاً لها وبها، فإن هذا لقرينة على مستوى آخر لوجودنا الفعليّ في العالم نستدل عليه من خلال الوضع الذي نمثله او الحال الذي نكونه. فنحن اذ نحرص، نخشى ونقلق، او نطمئن ونسرّ لموقعنا في العالم، انما نكتشف اننا في العالم فعلاً. غير ان هذين المستويين لا يستوفيان طبيعة وجودنا وبما يرجح الحديث عن مستوى ثالث من الحرص. ويكون هذا المستوى من خلال كوننا سبّاقين لانفسنا في العالم، اي لكوننا نازعين الى ما سيأتي. ففي انضوائنا في العالم انما نتجه الى الامام، الى ما نتوقع ونتأمل وقوعه او نتهيب حدوثه، الى ما نمني النفس تحققه او تحاشيه.

ونحن، بحسب هايدجر، «مطروحون» في العالم. بيد ان استجابتنا او خضوعنا لهذه الحقيقة، وهي حقيقة انهماكنا فيما يدخل نطاق «متناول اليد»، لا يقتصر على لحظة الآن وانما يتجاوزها الى ما نتطلع اليها من احتمالات وامكانيات متوافرة، والى ما ننشد بلوغه. وعلى هذا الوجه تنكشف لنا الامور.

الى ذلك فإن اوجه الاكتراث الثلاثة هذه، وان بدت مستقلة عن بعضها البعض، الاّ ان توافر الواحد منها يُملي توافر ما يبقى بحيث نخلص الى انه ان تكون في العالم هو ان تكون في الماضي والحاضر والمستقبل معاً. وليس في حال الاكتراث ما يجعله استثنائياً وحكراً على دازاين وحده، وطالما ان دازاين ليس بذات مستقلة عن الغير، لهذا فإن حال الاكتراث غالباً ما يكون حالاً مشتركة مع الآخرين.

ان لمن عواقب سيادة انطولوجيا الحضور او الحدوث، على ما يرى هايدجر، انها حالت دون نشوء انطولوجيا دينامية قد استعاضت عن ذلك بأنطولوجيا الثبات والاستقرار، وهذا بدوره ما حال دون مفهوم للزمن او «الوقتية» من حيث انها بنية اكتراثنا وانضوائنا في العالم، بكلمات اخرى، فلقد قدمت الانطولوجيا التقليدية المكان على الزمان معتبرة العالم فضاءً هندسياً بالدرجة الاساس. ولكن حيث ان الاكتراث لهو السمة الابرز لانضوائنا في العالم فإن معنى كوننا في العالم لهو معنى وقتيّ، او آنيّ مرهون بمحدودية وجودنا المتوزع على ابعاد ثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل. وما يصوغ فهم الكينونات الكائنة انما هو ابعاد وجودها الوقتية هذه. بل ان الوقتية لهي الشرط المفارق لان يكون عالم دازاين عالم كينونات ذات معنى. لذا فإن معنى الكون الذي نؤسسه من خلال فهمنا، انما يرسو على اساس البنية الوقتية الكامنة في هذا الفهم.

بيد ان كون دازاين في العالم طبقاً لهذه الاوجه من الاكتراث لا يكفي لأن يكون الكون الاصيل المنشود. فهذا محض وجود كل يوم، وهناك بون شاسع ما بينه وبين الوجود الاصيل. فاستغراق المرء في حياة كل يوم قد يفضي الى ذوبان في الغيرّ يصيرّه جزءاً من ذاتهم . وهذا بحسب هايدجر من ابرز مظاهر انعدام الاصالة. ومثل هذا الذوبان انما يحول دون اتخاذ دازاين من نفسه قضية والسعي الى الاصالة لا يكون ما لم يصنع دازاين قضية من ذاته.

حريّ بالايضاح ان المسافة الفاصلة ما بين الاصالة وانعدامها ليست بتلك المسافة الفاصلة ما بين الشيء ونقيضه. ففي بادىء الامر يكون الاستغراق في سبل الغير، اي انعدام الاصالة، ومن ثم يتخذ دازاين من نفسه قضية بغية اكتسابها بحيث يكون الانتقال الى الاصالة بمثابة تعديل او تلطيف حالة الاستغراق في مسالك الغير وسبل حياتهم.

وما يكبل يديّ دازاين عن الشروع بالتعديل المطلوب نشداناً للاصالة لهو القلق. فهذا الاخير انما يجعل الاشياء تفقد اهميتها وجدواها وتجعل المرء اسير الحس بعدم الانتماء الى العالم. غير انه لفي القلق نفسه يعي المرء احتمالاته وامكاناته بمعزل عن تلك التي يرسيها الغير ويكرسونها. وبذا فإن القلق يُسهم وان على نحو غير مباشر في ايقان المرء لحقيقة فرديته، اي ان كونه هو كيان حرّ وانه ما يختاره لنفسه. فالقلق بالمعنى الهايدجريّ يضعك على الحد الفاصل ما بين سبل وطرائق الغير وتأويلاتهم، وما بين ما ينكشف لناظريك من امكانيات واردة وحرية موعودة.

ونحن نتبين فرديتنا من خلال تبيننا ان مشاريعنا وامكانياتنا لا تكتمل الاّ بالموت. اي اننا نأخذ المنية بالحسبان كحد للاكتمال الذي لا يمكننا بلوغه ما برحنا احياء. بيد ان ما يحضّنا على نشدان الاصالة هو ذلك الوجدان، ذلك الصوت الذي يُعلمنا بأن وجودنا في العالم وجود لا تتحقق فيه امكانياتنا ولا نكون فيه ممسكين بزمام مصيرنا لهو وجود يجعلنا مذنبين. وانه لمن المفيد الاضافة ان ما يقوله هايدجر هنا لا يضع المرء امام خيارين لا ثالث لهما، اي اما مع الغير او ضدهم. فخلافاً للوجودية التي قال بها سارتر واتباعه، فإن الاصالة في عُرف هايدجر لا تعني التمرد على المجموع او الانعزال عنه. فليس من انعدام الاصالة في شيء ان تكون في العالم مع الغير طالما لم يكن وجودك وجودا بين آخرين.

ولكن كيف يكون مثل هذا الامر؟

قلنا ان دازاين واع وعي القلق على تحقق امكانياته واكتمال ذاته بما يجعله محتسباً امر الموت احتساب المتجه وجهته على الدوام. بيد ان التوجه نحو الموت ليس الوجهة الوحيدة التي

يسلكها دازاين، فهنـاك ايضاً وجهة الولادة، اي البـداية. فكما ان النزوع الى الموت هو نزوع الى الاكتمال، فإن التـوجه نحو الولادة لهو نزوع الى البدء، الى الإرث الذي يؤول إلينا من اسلافنا. ونحن اذ نتجه الى الماضي انما نفعل ذلـك بغية استقاء كل ما يفيـدنا، وما يكشف امامنا احتمالات كوننا، في سياق المضي نحو المستقبل.

وبما ان إرث البداية ليس حكراً على دازاين وحده، حتى وإن سلك دازايـن سبيله الخاص في العودة الى البـدء والنهل مـن ذلك الارث، فإن هـذا ما يجعله على ارض واحدة مـع من يشاطـرونه هـذا الارث. وبهذا لا يكون دازايـن فـرداً متمـرداً ومنعزلاً عـن المجتمع، وانما مع الغير، وتحديداً مع «جيل» يسعى الى الاصالة.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل يمكننا ان نستشف من تحليل هايدجر لكون دازاين ما ينـم عن ملامح رؤية سياسية او ايديولوجية بما يبينّ الواعز الفلسفي لمشايعته الحزب النازي؟

لا مكان لاجابة حـاسمة هنا. فمن وجه لا يمكن الـزعم بأي حال من الاحوال ان فلسفـة هايدجر، انطلاقاً مـن احيائه لسؤال الكون، هي ايديـولوجية سياسية مقنّعة، ومـن وجه آخر فإن في مـوقف هـايدجـر من الفلسفـة التقليـدية، وتحديـداً ما يُسميـه بـــ«انطولوجيا الحضـور»، ومـوقفه مـن التقنيـة ومن الحداثـة عموماً ما يدل على ان فلسفته غير بريئـة من إلتزامه بالنازية على ما سنحاول إبانته.

التفكير والتقنية والحداثة

معلوم ان هـايدجـر يتكلم على نهاية الفلسفـة. وما النهـاية المعنيـة الا نهايـة ذلك التقليـد الـذي صير الى إتبـاعه منـذ عهـد افلاطون آل الى هيمنة ميتافيزيقيا الحضور على التفكير الفلسفيّ. فعوضاً عن الالتفات الى سؤال الكـون، انشغل الفلاسفة بمعرفة ما هنـاك من جـوهر او هيـولى او غيرها ممـا يبرهن على حقـائق راسخـة او ثـابتـة ممـا هـو حـاضر في العـالم حضـوراً يكفـل استمراريتها وهويتها.

وان تنتهي الفلسفة هو ان يبدأ التفكير بـالمعنى الهايدجريّ للكلمة. اي التفكير الـذي يهدم الصرح الفلسفي القائم ولكـن من دون ان يحاول بناء صرح آخر بديل له.

فليسـت الفلسفة بما هـي تفكير محاولـة لسـوق اجابـات جديدة لاسئلة قديمة، وليست هي ضرب من التفكير حول شيء ما وانما هي تفكير الشيء المعنيّ. فلا يرمي التفكير الهايدجري بلوغ «الحقيقة» التي غابت عـن انتباه او فطنة الاسـلاف، وانما يسعى الى تمهيد ممرات وتنظيف اخرى في ما قد تمّ التفكير به.

واذا ما ساورنـا ظن بأن هذا ضرب مـن النشاط الفكري لا طائل تحتـه، وهو ما قـد يوحي بـه، فإننـا نكون في ذلك ابعـد ما نكون عـن الحقيقة. ويكفـي ان ننبه الى ان انعـدام الغرض المعينّ تعييناً مسبقاً ليس يعني لزاماً بأننا سننتهي الى الجري في متاهة. وما إفلاح هايـدجر في وضع حد لهيمنة ميتافيـزيقيا الحضور في الفلسفـة الاّ احـدى النتـائج الحاسمـة لمشروع تفكير الفلسفـة انطلاقاً من التساؤل في معنى الكون.

ان التفكير لأمر ملازم للبّ الكيـان الانساني، على ما يجادل هايدغر. ولذا فإن تفشي الطيش ما هو الاّ عاقبة منطقية للفرار من التفكير. غير ان الانسان الحديث لا يفـرّ من التفكير فحسب وانما ينكر حقيقة فراره ايضاً. ولكن هل من الصواب الزعم بأن الناس في العصر الحديث فارّون من التفكير ومنكرون لهذا الفرار ايضاً؟

يُميّز هـايدجر مـا بين نوعين مـن التفكير، الاول هو التفكير الحسـابيّ الـذي يستـوي وفـق حسبـان شروط محددة بغيـة التوصـل الى نتائج واغـراض محددة، وهذا على مـا هو مشهـود الضرب الرائج من التفكير في الحقول الاكاديميـة ومراكز البحوث وغيرها من المؤسسات العاملة في سبيل توفير اكبر قدر ممكن من المعلومات. امـا الثاني فهو التفكير التأملي الذي نتيجـة الفرار منه يفشي الطيش في عالم الانسان المعاصر، ومن ثم انكار هذا الفرار.

ولئن زعـم هايـدجر ان التفكير التـأملي لهو نشاط مـلازم للكيان الانساني، فإنه حتماً لا يقصد بأنه نشاط عفوي او تلقائي والاّ لما امكن الفرار منه. ذلك ان هـذا النحو من التفكير يحتاج الى قسط مـن الجهد لا يقـلّ في غالب الاحيـان عن ذاك الـذي يتطلبه التفكير الحسابي. غير انه وخلافاً للتفكير الحسابي لا ينهض على اساس مـن التعليم الطقوسي ولا يتطلب التدرج في مرافـق عملية منهجية، فكل امـرىء قادر ان يفكر تفكيراً تأملياً في كـل ما يعنيه ويشغله. بـل ان هذا بالـذات ما في وسـع الانسان فعله طـالما انه كـائن مفكر اصـلاً. بيـد ان التفكير التـأملي لا يرمـي الى تشييـد صروح او ارسـاء نُظم معـرفيـة يُصار على هـداهـا الى تكريـس حقائق جديدة ومحاور اجماع مختلفة.

وعلى ما يرى هايدجر فإن الطيش كعاقبة من عواقب الفرار من التفكير ليـس إلا مظهراً مـن مظاهر انعـدام الاصالـة. فالمرء معدوم الاصـالة انما هـو ذاك الذي يفرّ مـن التفكير متوانيـاً عن تعديل كونه الذائب في طرائق الآخريـن متجاهلاً بذلك ما يستوي امامه من امكانيات واحتمالات.

وما القلق الذي يدفعنـا الى الفرار من التفكير فيما هو متيسرّ لنا الاّ من عوامـل احساس دازاين بأنه ليس على الـرحب والسعة في كيانه وحيث يكون. وهذا على ما يجادل الفيلسوف الالماني من اوجه الانقطاع عن البداية، عـن الارث وعن التربة الاصلية للمرء. فالفـارّ من وجه التفكير انما هو ذلـك المتشرد النازح عن مـوطنه الاصليّ واللاجىء قسراً الى عالم يعجز عن الاحاطة او الإلمام به.

ويزعم الفيلسوف الالماني ان الانقطاع عن الجذور والتشرد لهما من سمات الاقـامة في المدينـة الحديثة، غير ان ذلـك لا يعني بأن هايـدجر يدعو الى العودة الى الريـف، او الى الطبيعة. وهو ان اعرض طوال حيـاته عن الاستقرار في المدينة وابدى مقتـاً شديداً لها فهذا لا يدل على انـه كان غافلاً عن حقيقة ان الـريف نفسه لم ينج ممـا ألمّ بالعصر الحديث برمته مـن فقدان اصـل وجذور، سيان أكان ذلـك في المدينة أم في الريف. بل ان اولئك الـذين مكثوا في الريف غالباً ما اظهروا ميلاً الى نمط من الحياة ينم عن تشرد لا يقل عن تشرد اولئك الذين حمُلوا على النزوح. فهم بحسب تعبيره مقيدون طوال الوقت الى المذيـاع او المرياء، فيما تحملهم الأشرطة المصوّرة الى ملكـوت خياليّ غير مألوف مـانحة إياهم وهـم عالم ليس بعالم على الاطلاق.

فالعلة، اذن، كامنة في حقيقة ان الاصل قد امسى عرضة لخطر «روح العصر». وما هذا العصر الاّ العصر الذريّ الذي لا تتجسد روحه في الخطر الناجم عن توافر القنبلة (الذرية) فحسب، وانما ايضاً، وربما الاهم، في سطوة التقنية الحديثة على حياة البشر سطوة تامة. فالقوة الكامنة في التقنية الحديثة، انما تتحكم بطبيعة العلاقة ما بين بني الانسان وكل موجود آخر.

هل يُستخلص من ذلك ان هايدجر كان معادياً للتقنية الحديثة؟ انه كان نوستاليجياً انفعالياً يندب ماضياً مجيداً حين لم يكن للتقنية سلطان على الانسان؟

يرى هايدجر انه لمن الحماقة مهاجمة التقنية هجوماً اعمى. فمما لا يمكن انكاره ان التقنية قد امست حاجة لا غنى لنا عنها. والمشكلة انما هي في قصورنا عن الانتقال الى هذا العصر الجديد وعجزنا عن تأمل ما هو قيض الحدوث فيه. اذ لا يبدو ان ثمة من هو كفؤ للامساك بدفة التقدم في هذا العصر الذري. (النازية وحدها، على ما سيصرح الفيلسوف، بعد عقود على سوق هذه المحاججة، كانت سائرة في الطريق القويم، غير انها سرعان ما زاغت.)

غير ان رؤية كهذه لا تفضي بالفيلسوف الى التسليم التام بالعجز. فالامل قائم ما قامت امكانية التفكير التأمليّ، تفكيراً فيما جرى وما يمكن ان يجري خاصة فيما يتعلق بالعلاقة بالتقنية من حيث انه يفترض تجاور ما يصعب تجاوره، اي الرفض والقبول معاً. اي بأن نقبل التقنية من وجه ونرفضها او ننبذها من وجه آخر. فمهمة التفكير التأملي والحالة هذه ضمان استخدام التدابير التقنية وفق ما يتطلب الحال، وفي الوقت نفسه تركها وشأنها كأشياء لا تؤثر على دواخلنا. وهذا «مسلك» يسميه هايدجر بـ«الانطلاق نحو الاشياء» بحيث نُدخل التقنية الى حياتنا اليومية شريطة ان نتركها على حدة كأشياء غير ذات وجود مطلق وانما كوجود يعتمد على ما هو ارقى منه طبيعة. وعلى هذا فإن العلاقة بالتقنية لا تعود محض علاقة غامضة المعنى او معدومته.

وتبعاً لهايدجر فإن في كافة العمليات التقنية معنى ليس من صنيعنا رغم انه يفترض ما يصنعه الانسان او يمسك عن صنعه. وإن هذا المعنى الذي يخاط التقنية انما يخفي نفسه عنا. غير اننا اذا ما تنبهنا له تنبهاً متواصلاً لاستجلينا حقيقته المستترة ولادركنا انه يلازمنا في كل مكان من عالم التقنية، ولأمكنا الوقوف في ملكوت ذلك الذي يخفي نفسه عنا لحظة الدنو منه. وما ذاك الشيء الذي يظهر نفسه لنا ويخفيها في آن معاً الاّ ما ينمّ عن الخصال الجوهرية لما نسميه باللغز. والمسلك الآخر الذي يقيض لنا الانفتاح على المستتر في التقنية، انما هو بحسب عبارة هايدجر «الانفتاح على اللغز».

وعلى ما يخلص الفيلسوف الالماني فإن الانطلاق نحو الاشياء والانفتاح على اللغز هما مسلكان يهباننا امكانية الاقامة في العالم على وجه مختلف. فهما يعداننا بأرض واساس جديدين حيث تتاح لنا الاقامة والدوام في عالم التقنية من دون ان يتهددنا خطر الفناء بواسطتها. فهما يمنحاننا رؤية الى اصل جديد قد تكون ملائمة في يوم ما لإعادة الامساك بذلك الاصل القديم، الآخذ بالتلاشي، وان كان امساكاً به على شكل مختلف.

ومجمل العبارة ان التفكير التأملي وليس الفلسفة على وجوهها المعهودة، ما يمكن ان يحرر بني الانسان من سطوة التقنية على وجودهم. فالفلسفة في سعيها الدؤوب الى اثبات منفعتها إنما تبدو وكأنها تستوي وفق منطق التقنية نفسها، اي انها بذلك اقرب الى التفكير الحسابي منها الى التفكير التأمليّ.

ويذهب هايدجر الى حدّ اعتبار التقنية بمثابة الاعراب العمليّ عن اكتمال «الميتافيزيقيا الذاتية»، اي تلك الميتافيزيقيا التي جعلت الذات مركز الكون ومصدر المعرفة والمقياس العقلاني لكل ما هو حقيقي او واقعيّ. فمنذ ديكارت شاع الظن بأن العالم قابل للرضوخ لمشيئة الانسان، وان ثمة لا حدود تحدّ الارادة الانسانية اذا ما شاءت فرض سلطانها على الوجود. ولقد نُظر الى التقنية كمحض وسيلة لتسخير الطبيعة لمشيئة هذه الارادة. وبهذا المعنى فإن التقنية في استوائها وفق الفصل ما بين الذات والموضوع، وفي نزوعها الى الهيمنة على كل ما هناك انما هي العاقبة الأجلى للحداثة الفكرية والسياسية المتناسية للسؤال الاساسي الذي انبرى هايدجر منذ البداية الى إحيائه: «ما معنى ان تكون؟»

ولا شك في ان رؤية الى الحداثة كهذه انما تنم عن نقد صارم لها، فهل يمكن الخلوص الى ان هايدجر كان معادياً عداءً صريحاً للحداثة؟

إن لفي ادانة هايدجر لحياة المدينة وندبه لما آلت اليه الحياة في الريف بفعل الافساد الذي اعملته فيه تقنية الاتصالات، فضلاً عن تشديده على مصطلحات مثل «التربة» و«الدم» و«الجماعة» و«الامة» وغير ذلك من مصطلحات ما يجيز القول ان الفيلسوف الالماني لهو سليل تيار عريق في المانيا عُرف بعدائه لفلسفة الانوار، او للحداثة، وتبلور على نحو خاص من خلال اطروحات الفيلسوفين الكبيرين جورج هامان وغوتليب هردر ثم ما فتىء ان انتعش على وجه هستيري في كتابات فرديناند تونيس واوزوالد اشبنغلر نهاية القرن الماضي ومطلع هذا القرن المنصرم. وكان هذان الأخيران حذّرا وبالغا في التحذير من مغبة غلبة حياة المدينة على حياة الريف، وغلبة شكل المجتمع على شكل الجماعة والدولة على القيادة الوراثية التقليدية مما رأيا فيه انذاراً بإنهيار بل بكارثة محققة.

فأن يستعاض عن القرية بالمدينة فإن ذلك مفض الى تشتت شمل الجماعة وانقطاع اواصر علاقاتها القائمة على صلة الدم والقرابة وتبدد ثقافتها التي توحدها وتمنحها هويتها المتمايزة عن هوية الجماعات الاخرى. فبخلاف الريف موطن الجماعة الاصلي يتجمع في المدينة مجتمع هو بمثابة جسم مصطنع، او غير طبيعي، ينهض استجابة لعقد تسوغه المصالح العامة المشتركة وللتطور الاجتماعيّ الحديث. على هذا تكون حياة المدينة معدومة الروح طالما انها محكومة بالرأي العام ورهينة التفكير الحسابي ووسائل الاعلام ذات النزوع الكوزموبوليتاني الذي لا يُقر بهوية او ثقافة متمايزة. وعلى ما يميّز الكاتبان الالمانيان،

فإنـه في حين ترمز الثقافـة الى ما هو طبيعي وتقليـديّ من انماط المعاش والتنظيـم المجتمعيّ والى ما يتسـم بالأصرة العميقـة مع الارض والعائلة والجماعـة الدينية والريفية، تـرمز الحضارة الى المدينـة والـرأسماليـة وجنـي المال والفـائدة والنـزوع الثقـافي الكوزموبوليتاني مجرد الولاء لاية جماعة او امة.

وانه لعلى هدى الاستنارة بإطروحات كهذه يخامر هايدجر الشك في ان تكـون اشكال السياسـة الحديثة، سواء إتبعـت سبل التعـددية الليبراليـة والـديمقراطيـة ام جنحـت نحو الاستبـداد والكلانية، مؤهلة لمواجهة خطر التقنية الحديثة. بل وحتى اواخر ايامه تشبـث الفيلسوف الالماني برأيه ان لا الديمقراطيـة الغربية ولا الشيـوعية قادرتـــان على قهر سلطـان التقنية، وان النظـام السياسي الوحيـد الذي كان مؤهلاً للقيام بهذه المهمـة هو النظام النازيّ.

وعلى ما يجادل الكاتبـان الفرنسيان لوك فيري وآلـن رينوا فإن تعـويل هايدجـر على النازية في التعـاطي تعاطياً مـلائماً مع ظاهرة التقنيـة الجامحة انما مرده ان النازية نفسهـا لهي انجاز حـداثـي وفي الوقـت نفســه الـرد المأمول على دعـاوى الحداثـة وتبعاتها.

فبينما تعجز النُظـم الديمقـراطية عـن التكيّف مـع مطالـب الوجه العمليّ لإكتمال الحداثة، اي من خـلال التقنية، فإن النازية تتمتع بقسط من العظمة الاساسيـة ما يخولها تبينّ هذه المطالب والاستجابة إليها. والديمقراطية من حيث انها مثال سياسي يقوم على فكرة الفـردية المستقلـة والادارة الذاتيـة تنتمي منطقيـاً الى الحداثة، غير ان موقعها في الحداثة مقارنة مع موقع النازية اشبه بموقع فلسفة كانط، القائلـة بإستقلال الارادة الانسانية، مقارنة مـع فلسفـة نيتشــه المناديـة بـإرادة القـوة. فما الاولى الاّ طـور تحضيري يمهد السبيـل لظهور الثـانية بما يُملي ضرورة تجاوز الديمقراطية الى نظام سياسي اكفأ في الاستجابة لمتطلبات الحداثة. فالحداثة السياسية في نزوعهـا الى تجاوز الديمقراطية انما تنزع الى تجاوز ذاتها الى ما يستوفي امكانياتها وطمـوحاتها، وهو ما لا تلقاه الاّ في النازيـة التي تكون في مثل هذه الحال بمثابـة سياسة «ما بعد الحداثة». وعلى هذا الوجه تكون النازية نتاج الحداثة.

غير ان النازية، مـن وجه آخر، لهي وحدهـا القادرة على ان تكون الرد الصارم على الحداثة، ومـن ثم درء اخطارها في تجليها العمليّ، التقنيـة. وفي هـذه المرة يُصـار ابطال الـديمقـراطيـة، لا لعجزهـا عن الاستجابـة لشروط الحداثة، وانما لانها تنشـأ عن المفهوم والمنطق نفسيهما اللذين تنشـأ عنهما التقنية الحديثة. اما النازيـة، فهي مـن حيث انها متجـاوزة لمفهوم ومنطـق الحداثة، فإنها لتمسي وحـدها الكفيلـة بالحيلولـة دون الرضـوخ لسطوة التقنية رضوخاً تاماً.

ويرد الكاتبان الفرنسيان هـذا الالتباس الذي يشوب تقدير هايـدغر لموقـع النازيـة حيال الحداثـة الى إلتباس يكمـن في عمق اطروحته الفلسفية المتمثلة في كتابه «الكون والزمان».

وتبعاً لما يـرى هايـدجر، فـإن هيمنة التقنيـة ليست عـاقبة ضلال او سوء تـدبير، وانما مرجعها جذور التاريـخ حيث حدث نسيان الكون الاول. وهذا النسيان مـا هو في الحقيقة الاّ من قبيل «انسحاب الكون»، بما يعني ان الكون امسى نسيـاناً لذاته، وانه بالنتيجـة صار نسياناً وانسحـاباً يخلفان الانسـان امام محض صلة بحضور الكائنات الميسورة لسلطانه. ومن هذا يُستدل بأن كلتا الميتـافيزيقيا والتقنيـة، من حيث ان الاولى نسيـان للكون في سبيل اختزال الكائنات الى محض موضوع لذات، وان الثانية بما هي عملية تحويل غير محدود بغرض الاستهلاك، يمكن ان تُعتبر بمثابة انسحاب الكون، او الكـون كإنسحاب، بما يجيز الخلوص بأن كلتيهما اساس الكون نفسه.

ورغم ان هايـدجر لا يعتبر السيطرة التقنية، مـن حيث انها اكتمال الحداثـة، وبما يفضي الى النسيـان، بمثـابـة نقيصـة مـن نقـائص بني الانسـان، الاّ انـه ليرى ان نسيـان الكون هـذا لهو العائق امام تحقيق المرء لماهيتـه تحقيقاً تاماً. فالميتافيـزيقيا عقبة كأداء امام انضـواء المرء في الكون، وبالتالي تحقيـق المرء لماهيته. فهي بما انها ضرب مـن الانطولوجيـا الذي يطرح سـؤال الكون قاصـداً كل كـائن على حدة، او سـائر الكائنـات مجتمعة، فـإنها تحيلنا الى الكون بإعتباره الكائنات الكائنة. وما هذا الاّ بالالتباس تكون حصيلتـه ان نسيان الكـون يمضي من دون ان يُعـار ادنى انتبـاه. فيقـع النسيـان في التناسي، بينما يبقـى هجـران الكـون للانسـان مطموراً. والنتيجـة نسيان ما ينبغـي تذكـره (اي بأن نتذكر اننا قـد نسينا او تناسينا الكون) نسيانـاً مضاعفاً طالما ان التفكير في الكـون لهو بحسب هـايـدجـر تفكير في نسيان الكـون كانسحـاب بما يشي بأن هـذا النسيان لهو في مـوضـع الملاحظـة والجدل، وعلى هذا يكون تاريخ الكون تاريخاً مزدوجاً.

واذ يرى هـايدجـر من جـانب آخر، ان الانسان قـادر على تجاوز هذه العقبـة فإننـا نلفى انفسنـا حيال التبـاس، ومصدر الالتباس في تعيينه لموقـع النازية ازاء الحداثة، فبعـدما يتبدى ان النسيان مصير، اي امر تـاريخي، يتبينّ أن لا تناسي النسيان ولا تـذكره بـواقعتين تاريخيتين، وانهما اقـرب الى كونهما صنيعـة البشر، طـالما ان امر مقـاومـة التقنيـة، او الاستسلام اليهـا لهو متوقف عليهم.

وانه ليصير جائزاً القول، على ما يجادل الكاتبان المذكوران، ان مشايعة هايدجر للنازيـة، انما هي مستمدة من فلسفة تنطوي على دعوة الى ما بعد الحداثة، وفي الوقـت نفسه كدعوة الى معاداة الحداثة نفسهـا. فبما ألا مفر مـن إكتمال الحداثة على وجههـا التقني، فثمـة حاجـة الى نظام سيـاسيّ يكفل الشروط التـي تتيح التطور التقني، والنازية لهي النظام الذي يكفل امراً كهذا.

وبما ان إكتمال الحداثة، من وجه آخر، لهو عقبة امام تحقق الذات، فإن ثمة ما يدعو الى ارساء اساس ذاتيّ لمصيرنا بما يمكن ظهور ارادة تستخـدم شروط التذكر (العـودة الى الماضي) لمناوأة النزوع التقني الى جعل النسيان امراً ثـابتاً. ومن ثم فإن القضية لا تعود مجرد تحقيق الحداثة وانما ايضاً تدمير كـل ما من شأنه اعاقة سبيل الفكر كذاكرة الكون. وبهذا فإن عداء النازية للحداثة يكون عاملاً لا غنى عنه في الفعل المأمول.

التاريخ والسياسة

قلنا ان السؤال الرئيسي الذي انبرى له هايدجر هو سؤال الكون المنسيّ، وان كافة الاسئلة الاخرى لم تكن عنده سوى ما يشتق ويتفرع عن ذلك السؤال. ولهذا فلقد كان من الطبيعيّ الاّ يقدم الفيلسوف الالماني نفسه كفيلسوف سياسي بقدر ما كان من الطبيعي الاّ يظهر بمظهر الفيلسوف الاخلاقي او العلميّ او الجمالي. فمفاهيم مثل السياسة والاخلاق وعلم الجمال والعلم ما كانت لتدخل في نطاق مشروعه الاّ كموضوع تدمير او تفكيك.

غير ان هذا، على ما بسطنا القول، لا يبرر موقف هايدجر السياسي المفرط في صراحته بإعتباره محض موقف عابر، او هفوة لبيب لم تسعفه فلسفته في تداركها. وعلى ما رأينا فقد تطلع هايدجر الى النازية بمثابة الامل الوحيد للانعتاق من سطوة التقنية الحديثة، وان هذا التطلع انما ينبثق من عمق تصوراته الفلسفية فيما يتعلق بالسؤال الاساسي، على الاقل فيما يجادل لوك فري وآلن رينوا.

حريّ بالملاحظة ان إرجاء السؤال السياسي، او إلحاقه بالسؤال الفلسفي، ما هو الاّ انكار استقلالية هذا السؤال استقلال الواقع السياسي نفسه واستوائه وفق شروط ومعايير خاصة. وهذا بحد ذاته انما ينمّ عن موقف سياسي لا يختلف في منطقه عن موقف من يدعو الى إلحاق السياسة بالاخلاق او بالدين او بالاقتصاد. بل ويحقّ القول انه ما سوغّ انضواء هايدجر في الحزب النازي. وعلى ما يذهب صاحب كتاب «هايدجر والسياسة»، فإنه بسبب افتراضه الفلسفي المسبق زينّ الفيلسوف لذات نفسه النازية كصاحبة مهمة تاريخية لم تكن في الحقيقة مهمتها، ومن ثم فإنه لم يكن في وسعه الآن يرى ما لم يكن هناك منذ البدء.

ولكن ما الذي اعمى بصيرة مفكر بحجم هذا الفيلسوف الالماني الكبير عن حقيقة النازية، حتى بعد اندحار هذه الاخيرة ونهاية الحرب؟

المحقق ان هايدجر كان كارهاً للسياسة بوجهها العلماني. وهذا عداء لم يكن نادراً بين مثقفي جمهورية فيمار الذين خبروا هشاشة مفهوم السياسة متجسداً بدولة ذات مؤسسات وهيئات تمثل وترعى مصالح قطاعات وطوائف اجتماعية مختلفة. وهم ايضاً لم يرقهم ذلك الفصل ما بين ما هو سياسي وما هو اخلاقي او ما بين المدار العام والمدار الخاص.

وبالنسبة لهايدجر على وجه خاص فإن مثل هذه السياسة المتجليّة أنصع تجل في النُظم الديمقراطية الغربية، انما تُسهم في احكام سيطرة التّقنية وتجرد بني الانسان من جوهرهم الداخليّ. وحيث ان الفيلسوف الالماني قد راهن على النازية لدرء خطر كهذا فلقد أمل بأن يلعب دور المرشد الهادي للحركة النازية الى السبيل المؤدي الى الانعتاق من تبعات الحداثة وخاصة التقنية.

فعلى رغم ما اظهره هايدجر من تعصبٍ ألماني، الاّ انه لم يكن عنصرياً عنصرية الحركة النازية نفسها. فهو لم يأخذ بالدعاوى البيولوجية التحليل التي اخذ بها النازيون والتي ترى ان البشر كأعراق منها ما هو ارقى ومنها ما هو ادنى. بل ان الفيلسوف سعى الى دفع الحركة بعيداً عن مثل هذه النظريات الطبيعية البذيئة مشدداً على ما هو روحيّ النازع فيما تمثله، او حسب ان النازية تمثله وفيما تصبو اليه. ومن ثم فلقد امل بأن يلعب دور الفيلسوف المرشد لفكر من اعتقد بأنهم قيد العمل على التخلص من السياسة جملة وتفصيلاً والاستعاضة عنها بنشاط عام روحيّ الطابع او تأمليّ يحُيي ويصون الجوهر الانساني.

غير انه سرعان ما خاب رجاؤه. فاصطدم مفهوم هايدجر وامله بالواقع الفعليّ للنازية. ولئن اخفق في اداء الدور الذي عوّل على ادائه، اي دور «الفيلسوف المرشد»، فإن هذا الاخفاق لم يقده الى تطوير موقف معارض وانما الى الانسحاب من السياسة انسحاباً تاماً.

على ان هناك من يرى بأن اخفاق هايدجر العمليّ لا يرجع الى إلغائه السياسة او إلحاقها بالفلسفة وانما الى فشله في اقامة صلة ما بين الحقيقة والعالم العمومي. فتجادل حنة ارندت بأن هايدجر افلح من خلال مفهومه للعالم تجاوز العائق المعهود ما بين الفلسفة والسياسة من حيث ان الاولى تتعامل مع الانسان الفرد، او المجرد، في حين انه لا وجود ممكنا للسياسة الاّ بالوجود الجمعي للبشر. فبما ان هايدجر يُعرف الوجود الانساني ككون في العالم فلقد اصرّ على ان يهب دلالة فلسفية الى بنية الحياة اليومية. وهي البنية التي لا يمكن الاحاطة بها اذا لم يصر الى فهمها ككون مشترك او كون مع الآخرين.

وهذا كلام صائب خاصة اذا ما تذكرنا ان هايدجر يفترق عمن سبقه من الفلاسفة من حيث محاولته اطلاق الفلسفة من اسر النظرية، وفتح مصراعيّ بابها على التجربة المعاشة. ولكن هل في ذلك ما يكفي ليستقيم الزعم بأن هايدجر افسح حيزاً مستقلاً للسياسة؟

لا تغفل ارندت عن حقيقة غياب اي نظر سياسي في تفكير هايدجر على الرغم من عنايته بالوجود الانساني في نطاق «العالم العام». بل انها لترى في هذا الغياب تفسيراً لانضواء الفيلسوف في الحزب النازي. والحق فإن مفهوم هايدجر للجمهور، للغير او للهُم، بحسب عبارته، ليس ما ينم عما هو اصيل او ما يسهم في بلوغ هذه الاصالة او حتى نشدانها. فالعامة، بحسب تقديره، لتجعل الامور مبهمة. اما ما قد تمّ كشفه، او انكشافه، فإنها لتمرره وكأنه شيء مألوف وميسور لكل واحد. والعامة تجعل الامور مبهمة لانها تستعيض في عالمها عن الوقت الاصيل، اي البنية الوقتية لكيان الكائن ذات الابعاد الثلاثة، اي الماضي والحاضر والمستقبل، بزمن الكافة، اي بلحظة الآن. وعلى ذلك لا يعود في وسع دازاين تبينّ محدودية وجوده طبقاً للبنية الوقتية لكيانه. وليس الاستعاضة عن الوقت المحدد لدازاين بزمن الكافة الاّ من وجوه شمولية العالم العمومي المنفتح على كل واحد في اي وقت كان.

وهذا اذا ما برر امراً فإنه ليبرر زعم الصلاحية الكونية لمعيار الحقيقة الذي يعمل هايدجر على نقده اصلا. فهذا هو معيار التقليد الفلسفي الذي صير ويصار من خلاله الى السيطرة

على التأويل العام للعالم ولزمن العالم. ومثل هذا التأويل لهو في الحقيقة مظهر من مظاهر ذوبان دازاين في الغير، ومن ثم فهو وجه من وجوه انعدام الاصالة، بما يوضح مرد عداء هايدجر للعالم العموميّ. وبما ان العالم العمومي شكل من الوجود معدوم الاصالة، فإن عداء السياسة من خلال العمل على اسقاطها او استبعادها يكون امراً موروثاً في فلسفته ، او على حد نقد ارندت نفسها فإننا لنعثر على عداء الفيلسوف القديم للمدينة في تحليل هايدجر لحياة كل يوم في سياق الغير، او الهُم، او الرأي العام، كأمر مضاد للذات، وحيث تكون وظيفة المدير العام اخفاء الواقع والحيلولة دون ظهور الحقيقة.

فأرندت التي تدين الى الفيلسوف الألماني دوره في نقد التقليد الفلسفي القائل منذ افلاطون بأزلية الحقيقة ومفارقتها للعالم، اي لتجربة حياة كل يوم، لا تني تبينّ عجز هايدجر على تجاوز ذلك السعي التقليدي الجذور للفصل ما بين الحقيقة الفلسفية والمدينة ومن ثم العجز عن تعريف الحقيقة تعريفاً لا ينال من اصالتها وفي الوقت نفسه ينظر اليها كحقيقة راسخة الجذور في العالم العام نفسه.

وما هذا في الحقيقة الاّ مصدر من مصادر اخفاق هايدجر الفلسفي في فهم السياسة بما نجم عن مشايعته للنازية ومن ثم انسحابه من السياسة. اما المصدر الهام الآخر، فإننا لنعثر عليه في مفهومه للتاريخ، فضلاً على تحليله للوتيرة الوقتية لدازاين.

وكنا قد اشرنا في البداية الى ان اكتمال دازاين لا يكون الاّ بالموت بما يفسر اندفاعه الدائم نحو النهاية. غير ان هذه ليست الوجهة الوحيدة التي يتخذها في سبيل تمامه وتحققه الشامل، وانما هناك ايضاً التوجه نحو البداية، اي الى ميلاده. وما الصلة التي تصل هذين الطرفين الاّ ما يدل على ان دازاين لهو ذو تاريخ شخصيّ. بل انه كيان تاريخي اساساً. وعلى هذا فإن دراسة تاريخية دازاين عند هايدجر ليست محض تقص معرفيّ (ابستمولوجي) وانما هي بالاصل مسألة انطولوجية". فبما ان دازاين هو اكتراث يقوم على بنية وقتية فإنه لمن الطبيعي ان يُصار الى استقاء ما هو تاريخي من هذه البنية الوقتية بالذات، اي ان التاريخ لا يكون حوادث عامة منفصلة عن كيان دازاين.

ان ظاهرة التاريخ لتُستمد من قدرة دازاين على مواجهة الموت اخذاً بكون الموت هو الامكانية الاشدّ خصوصية، والتي لا يمكن بأي حال تجاوزها. وبذا فإن دازاين يواجه نفسه على وجه مستقل عما هو عليه الامر حينما يكون مع الآخرين. فهو يفهم نفسه، بما هو كيان مُلقى ضد نهاية محددة، ومُنطرح في الوقت نفسه في العالم، من خلال ما يسميه هايدجر بحالة «ثبات العزيمة الاستباقية». وهذه الحالة انما هي من مكونات بنية دازاين الوقتية، وهي تنشأ عن نشدانه الاصالة. وإنه لمن خلال هذه الحالة بالذات تنكشف نفس دازاين له. بل ان هذا هو السبيل الذي يسلكه دازاين عائداً الى نفسه عودة الى موقعه الاصيل ومنعتقاً من ذلك التشتت الذي يلفى نفسه فيه ككائن منطرح في حياة كل يوم.

غير ان استرجاع دازاين لنفسه على هذه الوتيرة لا يفضي الى انقطاع عن العالم والركون الى عالم من السكون الداخلي. فما هذه الرجعة الاّ حركة انكشاف يواجه دازاين من خلالها حقيقة وجوده وحقيقة ماهيته الأولية. ففي حركة كهذه يكتشف دازاين الامكانيات الفعلية الاصيلة التي يتكوّن منها تراثه. وهكذا فعلى اساس استباق دازاين لموته، فإنه ليتسلم، او ليرث، الامكانيات التي تخصه منذ البدء. فأن يمنح دازاين نفسه لنفسه، فإنه بذلك يهب نفسه ما يخصه، اي تراثه بما هو حصيلة ثبات العزيمة الاستباقية المُسيطر.

وان لفي وسع المرء إختيار ارثه على ما يستبان من حرية الفاعل المطلقة في صوغ معنى وضعه الموضوعيّ. واختيار المرء لارثه اشبه الشيء بإختياره لقدره. وعلى ما يُستشف من استخدام هايدجر لمصطلح قدر، فإن هذا لا يختلف اختلافاً كبيراً عن معناه المتداول. ذلك ان القدر بحسب هايدجر مقيد الى الوضع التاريخي الذي يرثه المرء. غير ان كيفية فهم البشر لانفسهم لهي عامل اساسيّ في تعيين وضعهم. لذلك فإن تغيراً في فهمهم لوضعهم لهو من قبيل التغيير في وضعهم نفسه. فإذا ما ظن الناس بأن لا امل يرجى من وضعهم التاريخي، فإن هذا الفهم سيقودهم على الارجح الى التسليم بعدم جدوى، او امكانية الفعل لانعدام الايمان بإمكانية الفعل الايجابيّ. فأن يكون المرء ذا قدر انما يفترض امكانية الايمان بأن الوضع التاريخي مكوّن على وجه خاص ومحدد بشكل يُملي سياقاً من الفعل الملموس. بكلمات اخرى قليلة، ان تختار قدراً هو ان تؤمن بأن الوضع التاريخيّ مكوّن على شكل خاص، وان تعزم على ان تحيا تبعاً لما تقتضيه تبعات ذلك الايمان.

وبما ان تاريخية هايدجر لهي تاريخية انطولوجية وليست معرفية، لذلك فهي محاولة للالتزام بالمشروع الانطولوجي الاصولي الرامي الى السمو على النزعة الذاتية والانزلاق الى هوة النسبية والعدمية. وبما ان القدر متوائم مع المصير، ولان رؤية الفرد الى قدره هي رؤية الى حال يتضمن مصير الجماعة، فإن معانيه لا تستبعد او تستثني الجماعة، وانما هي تكون شخصية وجماعية في آن معاً.

ويتكلم هايدغر في هذا النطاق على «اختيار البطل» كأمر مشروط بإمكانية استعادة معان من الماضي، وكتكرار لهذه المعاني الماضية. فحيث ان الانسان ذوّ ماض، فإن هذا يُعني بأن ما هو قائم منذ بعض الوقت ليحكم ما يكون، وان هذا الماضي لهو مظهر اساسي لما يكون ولما سيكون ايضاً. وعلى هذا فان التفكير في ما هو تاريخيّ لا يقتصر فقط على علاقة الماضي بالماضي او علاقة الماضي بالحاضر وانما ايضاً العلاقة الاساسية بالحاضر والمستقبل. فأن تفكر تفكيراً تاريخياً هو ان تفكر في الوحدة الاساسية للماضي والحاضر والمستقبل في كيان المرء.

الى ذلك فإن ما هو تاريخي عند هايدجر انما هو ما يبينّ بأن الاوثق صلة بالمرء، او ما هو خاصته، انما هو الماضي والمستقبل في ترابطهما الوثيق وتداخلهما مع مستقبل الكائنات الانسانية الاخرى.

ان التاريخ لقدر على ما يرى هايدجر. واذ يفلح دازاين

القدري والتاريخي ان يصنع مصيره بنفسه فإن في وسعه ان يكون حراً في تاريخه بما هو الصلة التي تصل ولادته بموته، وماضيه بمستقبله، وان يكتسب بالتالي تقليده وإرثه. وحيث ان دازاين في العالم، فإن هذا ما يدل على ان قدره قدر مشترك وتاريخه تاريخ مشترك. وان الحدوث التاريخي، على ما يمضي هايدجر، لهو حدوث تاريخي مشترك مقدّر له كقدر جمعي. وانه لعلى هذا الوجه يُصار الى تعيين الحدوث التاريخي لجماعة ما او لشعب او امة، اي مصير هذه الجماعة.

وليس المصير هنا هو بذاك الذي يستجمع شتات ذاته من خلال استجماع اقدار الافراد تماماً كما ان كيان الواحد و الآخر لا يمكن ان يعتبر بمثابة كيان ذوات متعددة مع بعضها البعض. ان مصير دازاين لهو في جيله ومعه حيث يمضي في سبيل الحدوث التاريخي التام والقويم. وانه لمن خلال التواصل والكفاح ليمسي سلطان المصير حراً.

ان يكون دازاين مع الآخرين كوناً مصيرياً، فهذا هو نفسه كون الجماعة او الامة. وانما تُعرّف الجماعة في سياق مصيرها او ما يسمّ ويتصل بهذا المصير.

اما بالنسبة لبلوغ الجماعة الحرية من خلال التواصل والكفاح، فإن في هذا ما يدل على ان الجماعة او الشعب ليسوا بمعطى سابق، او ليسوا بمن هم هناك (اي ليسوا الغير او الهُم الذين يكون ذوبان دازاين في طرائقهم وسبلهم من قبيل انعدام الاصالة) وانما هم يتألفون ويتشكلون من خلال ما يتخذون من قرارات وما يُظهرون من جهد عزيمتهم المشتركة.

وانه لعلى هدى تأويل هايدجر للتاريخ تأويلاً مصيرياً يُصار الى الخلوص ان ما هو سياسي ليس بهيئة من الافراد الاحرار يربطهم عقد يكفل مصالحهم المشتركة، اي بمثابة الوجه العلماني للسياسة، وانما كجماعة تكتسب هويتها من خلال عزمها المشترك على امكانيات معينة. وان عزيمتها لهي موضوع التواصل والكفاح، اي سبيليّ انعتاق التاريخ كسلطان القدر المشترك. وما يمكن ايصاله هو ما يمكن مشاطرته، ما يتمّ من خلال هذه المشاركة وما ينجم عنها. وبهذا فإنها في نهاية التحليل تكون موضوع الكفاح ايضاً. فالكفاح يتمثل مبدئياً في تلك المواجهة ما بين قدر دازاين ووجوده المحدود وقلقه وصوت ضميره وذنبه. ان الكفاح لفعل واقع وعلاقة الى شيء ما. ويكون الكفاح من قبيل الوجود ذي العزم في علاقة مع الزمن والتاريخ، او على ما يعبر هايدجر، فإن ثبات العزيمة الاستباقية، اذ تعود الى نفسها وتتسلمها تصبح امكانية تكرار امكانية الوجود الذي انتقلت إليها. وما الاعادة هنا الا من قبيل التسلّم الصريح، بما يعني العودة الى امكانيات دازاين التي تكون هناك. اما التكرار الاصيل لامكانية الوجود التي هي هناك، اي امكانية اختيار دازاين بطله، اي ان يتبّع الواحد واحداً آخر، انما تستقر استقراراً وجودياً على ثبات العزيمة الاستباقية. ذلك انه لفي ثبات العزيمة هذه يختار المرء الخيار الذي يجعله حراً لسلك سبيل ذلك الكفاح الذي يمكن استعادته والاخلاص له.

ان تستعيد امراً عند هايدجر هو ان تعتبره شيئاً جديداً. ولكن المرء انما يُقيض له ذلك اذا ما صير الى نقل ذلك الشيء، او انتقاله، على وجه يمكن ادعاؤه. ولهذا السبب فإن التراث لهو عملية تناقل تسوّغها الطبيعة التاريخية لدازاين نفسه، اي من خلال حقيقة ان في وسع دازاين ان يؤوب الى ما هو كائن، الى ما يخصه من ماض وتاريخ وإرث. وعلى قاعدة انطراحه نحو المستقبل، اي علّى اساس الظاهرة الوجودية الانطولوجية للعزيمة الاستباقية. وانه فقط على قاعدة الانطراح او الارتماء الذاتي الوقتي لدازاين يكون التراث ممكناً. وامكانية التقليد لهي نفسها تتسم بعملية تكرار غير مألوفة حيث يعود دازاين، على اساس مستقبله الخاص، الى حال معطى ولكن شريطة ان يكون هذا الحال منكشفا بّطريقة جديّدة ومعلناً عنه بإمكانية تاريخية متفردة.

انه لمن الغلو الظن ان هايدجر وجد في النازية ما ينطبق عليه هذا التحليل للتاريخ والسياسة، بيد ان تشديده على «القدر المشترك» و«التاريخ المشترك»، على «استعادة الماضي» و«استعادة التراث»، على «المصير» و«التاريخ المصيري للجماعة» وعلى «اختيار البطل» لفيها من الاشارات ما يشي بطبيعة السياسة التي كان هايدجر مؤهلاً لاعتناقها، سياسة بدت النازية لوقت غير قصير قادرة على تجسيدها الاّ انها، وبحسب الفيلسوف الالماني، سرعان ما ضلّت السبيل، مما أفضى به الى اعتزال السياسة منطويا على نفسه ربما أملاً في ظهور حركة تفي الشروط المطلوبة.

كُتبت هذه المقالة استناداً الى المراجع والمصادر، الانجليزية، التالية:

- مارتن هايدجر:

١) الكون والزمان: المقدمة والفصل الاول والثاني والسادس من الجزء الاول، والفصل الخامس من الجزء الثاني.

٢)مقالة في التفكير.

٣) كتابات اساسية: تحديداً، نهاية الفلسفة ومهمة التفكير، والسؤال المتعلق بالتقنية.

-تشارلز غيفون (محرراً): مرافق كامبردج لهايدجر، تحديداً، المقدمة ومقالة دورثيا فردي، ومقالة توماس شيهان.

- جوناثان راي: هايدجر، الحقيقة والتاريخ.

- لوك فراي وآلن رينوا: هايدجر والحداثة.

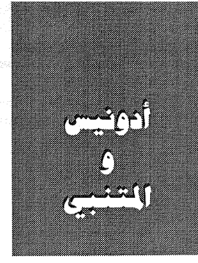
- ميغيل دي بيستغيوي: هايدجر والسياسة.

- حنة آرندت:

١) هايدجر في الثمانين.

٢) التفكير والاعتبارات الاخلاقية.

٣) اهتمام بالسياسة في التفكير الفلسفي الاوروبي الحديث.



أدونيس و المتنبي

عيسى بلاطـــة *

نطمح هنـا إلى دراسة الشـاعر المعاصر أدونيـس ومـا لـه من علائق بالشـاعر العباسي المتنبي. ومن خـلال ذلك نطمح الى إبراز فهم أدونيس للمتنبي من ناحية ومفهومه للحداثة من ناحيـة أخرى، ومن ثـم نـأمل في عرض المباديء الأسـاسية لماهية الشعرية العربية في رأي أدونيس.

- ١ -

يقول أدونيس في معرض حديثه عن نشأته والتأثيرات الباكرة عليها إن طفـولته الأولى في القرية انجبلت بالشعر العربي القـديم، وذلك بتوجيـه أبيه وسهره على تربيته، إذ «كان قـارئا محبا للشعر وبصيرا في اللغـة العربيـة وأسرارها.» ويضيـف «على يـديه قـرأت بشكـل خـاص، المتنبـي وأبـا تمام والشريـف الـرضي والبحتري، والمعـري، وعشرات آخريـن، في دواوينهم أو في مجاميـع شعريـة ـ وبخاصة «الحماسـة» لأبي تمام» (أدونيس ١٩٩٣، ص ٢٦-٢٧). فلما التحق بجـامعة دمشق حيث درس الفلسفـة ، لم يجد في نفسه رغبة لكـي يقرأ من جديـد ما كان قد قـرأه من الشعر بل إنـه وجد الجامعة مكانا يقتل الشعر والذائقة الشعرية. (أدونيس ١٩٩٣، ص ٢٧). غير أنه نظم الشعر منذ أواسـط الأربعينات ليعبر عن تجاربه في الحياة على ضوء قراءته للشعر العربي القديم وما كان يصله من الشعر العربي المعاصر قبل تخرجه في الجامعة عام ١٩٥٤، ويخص بالذكر منه شعر نزار قباني وبدوي الجبل وعمر أبي ريشة ومحمد نديم وسعيد عقل (أدونيس ١٩٩٣، ص ٢٤ - ٢٦)، وعلى الرغم من أنـه لم يكن قـد درس اللغة الفـرنسيـة في المدرسة أكثـر من سنـة ونصف السنة في طرطوس في منتصف الأربعينات ، إلا أنه تجرأ على أن يقرأ بهذه اللغة «أزهار الشر» لبودلير بكثير من المعاناة ، وقرأ بعد ذلك ريلكه في تـرجمته الفرنسية. ثـم عرضت له قـراءة رينيه شار، وهنري ميشو ، وماكس جاكـوب عام ١٩٥٥ وهو في خدمة العلم في حلب (أدونيـس ١٩٩٣، ص ٢٨ - ٢٩). وانفتحت أمامـه فيما بعد آفاق كثيرين غيرهم من شعراء الغـرب عبر اللغة الفرنسية وكان أن أصبـح له أسلـوب جـديـد في كتابـة الشعـر العـربي منذ أواسـط الخمسينات شارك به مع غيره مـن الشعراء العرب الشباب آنذاك في تأسيس حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

وقد تعرضت حركة الحداثـة هذه لمهاجمة شديدة شرسة، غير أنها صمـدت وتـرسخت على مـدى الأيـام حتـى أصبح لنتـاجهـا الشعري اليوم شأن يذكر . وفيـه يقول أدونيس: «إنه ، على الصعيد العربي ، أعظـم إنجاز شعـري، بعد انجـاز الكوكبـة الفريـدة : أبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي والمعري، وعلى الصعيد العالمي واحد من أهـم الانجازات الشعـرية في تـاريخ الابـداع الحديث». (أدونيـس ١٩٩٣، ص ١٥٨).

المتنبي إذن من «الكـوكبة الفريدة» في رأي أدونيـس ، وشعره جزء مـن أعظم انجاز شعـري عرفـه العرب. وهو مـواز في أهميته لانجاز حركـة الحداثة الشعرية العربيـة التي هي بدورهـا من أهم الانجازات الشعرية في تاريخ الابـداع الحديث. وليس هناك جديد في اعتراف أدونيـس بعظمـة شعر المتنبـي ، لكـن الجديـد أنه يقـرنـه بالحداثة الشعرية العربية ومن خلالها بالابداع العالمي الحديث.

★ ناقد وأكاديمي عربي يقيم في كندا.

في الخمسينات وجد أدونيس نفسه يقف على مفصل حاسم للشعر العربي ولاسيما بعد مشاركته يوسف الخال في تأسيس مجلة «شعر» وتحريرها في بيروت بدءا من شتاء ١٩٥٧. ولم يكن قبل تخرجه في الجامعة قد قرأ شوقي ولم يكن يعرف شعر الجواهري وكان بعيدا عن جبران ، على حد قوله (أدونيس ١٩٩٣، ص ٢٦). لذلك وجد نفسه أمام مسؤولية شخصية كبيرة للاطلاع على نتاج الشعر العربي المعاصر وأن يأخذ نفسه بشيء من الشدة وحسب ، ولكن في التراث العربي الاسلامي بأسره فضلا عن التراث الغربي والعالمي. فعكف على مطالعات واسعة في كل الاتجاهات.

وكان من حصاد ذلك أن تكونت في ذهنه صورة كبيرة موحدة عن مسيرة الشعر العربي منذ الجاهلية حتى العصر الحديث، وعن نموه في نظام معرفي محدد تحت تأثيرات معاشية معينة ساعدت على تكوين تضاريسه واتجاهاته . ووجد من واجبه أن يعيد النظر في كثير من المبادئ النقدية لتقييمه، لكي يصله بما ينتجه الناس من شعر في العالم الحديث. فكان أن جمع اختياراته من الشعر العربي على ضوء ذلك كله فيما أسماه «ديوان الشعر العربي» وذلك في ثلاثة أجزاء أصدرها بين عامي ١٩٦٤ و١٩٦٨. وكان من ذلك أيضا أن التحق بالجامعة اليسوعية في بيروت لدراسة التراث العربي الاسلامي بعمق ونظام، وكتب رسالة دكتوراة في هذا الموضوع نشرها بعد تخرجه سنة ١٩٧٣ بعنوان «الثابت والمتحول» (١٩٧٤ - ١٩٧٨) مضيفا الى جزءيها الأصليين جزءا ثالثا عن الحداثة .

بعد هذين العملين الكبيرين أي «ديوان الشعر العربي» و«الثابت والمتحول»، يمكن أن يقال إن أدونيس كان قد استأنس لما اختطه لنفسه من طريق في قول الشعر والتنظير له منذ قصيدته «الفراغ» (أدونيس ١٩٥٩، ص ٣١-٤٧). التي نشرها سنة ١٩٥٤ وتخطى فيها أسلوبه السابق. وهي قصيدة غاضبة ترفض الراهن العربي الفارغ وتفتح امكانية بناء حياة عربية جديدة، ويخرج ايقاعها الجديد على نظام الشطرين والقافية ولا يتبع نسقا موحدا من التفعيلات من حيث انتظام العدد والتوزيع على الأشطر بل يسير بحرية موازيا لهيب الغضب وتموجات الفكر في القصيدة .وكان أدونيس كذلك قد ارتاح لما توصل إليه من فهم جديد للتراث العربي الاسلامي ، الأدبي منه والحضاري . وللموازين والمعايير التي بها تم له الحكم على قيمه، السالف المنصرم منها والراهن الحي.

يقول أدونيس وهو يتكلم على مسيرته نحو الحداثة: «أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت، كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك ، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الاطار، أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية ، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته ، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني الى اكتشاف التجربة الصوفية - بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية - التعبيرية (أدونيس ١٩٨٥، ص ٨٦ - ٨٧).

بعد عمليه الكبيرين «ديوان الشعر العربي» و«الثابت والمتحول»، كان باستطاعة أدونيس أن يدحض قول كل من يتهمه بمعاداته للتراث العربي والدعوة للأخذ بثقافة الغرب كان يرى نفسه شاعرا يصدر عن أعز ما في التراث الشعري العربي ومفكرا يدعو لأعز ما فيه من قيم، وهي في رأيه قيم التساؤل والتجاوز والابداع المتجدد، والايمان بالانسان وحريته وسيادته وقدراته الفكرية والروحية لفهم العالم وامكان العمل على الخلق والتجريب والتغير والبناء الجديد . وهي القيم التي ينسبها أدونيس الى الحداثة بغض النظر عن العصر الذي يتبناها أو البشر الذين يعملون بها.

يبدأ أدونيس مقدمة الجزء الثاني من «ديوان الشعر العربي» فيقول في التحول الكبير الذي حل بالشعر العربي في العصر العباسي: «من القبول الى التساؤل: هذا هو الخط الذي ترسمه الحساسية الشعرية العربية بين امرىء القيس وأبي العلاء المعري». (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ٥). ثم يشرع في تفصيل القول مبينا ما أدى إليه التساؤل من جديد في شعر من سماهم نقادهم «المولدين» أو «المحدثين» لما عُرف عن شعرهم من توليد للمعاني وإحداث في الصور والألفاظ والتراكيب خرجا بشعرهم على ما سماه النقاد عمود الشعر. يذكر أدونيس ذلك الخروج على شعر السلف معترفا أنه مخالف للطريقة العربية في كتابة الشعر آنذاك ، ولكنه يؤكد أنه «ليس خروجا على الروح الشعرية العربية، بل إنه أفق آخر يتفجر منها ويغنيها. »(أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ٥). فهو يؤمن أن أصولية الشعر العربي ليست عادة وتقريرا ، كما فهمها النقاد القائلون بعمود الشعر، ولكنها تتصل بالطاقة الروحية في الشعب وتعبر عن ذاتها بأشكال مختلفة لأنها نابعة من حالات ومواقف كثيرة ومتنوعة (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص٥).

يتضح من هذا أن أدونيس ينظر بمنظار جديد الى الأصول الأولى للشعر العربي كما تجلت في العصر الجاهلي ، ويراها ذات كثرة وتنوع ، ويرى أن اللاحقين من شعراء العصور التالية غير مضطرين الى نظم شعرهم متبعين أصلا واحدا منها، بل لهم أن يختاروا وعليهم أن يبدعوا ولا يكرروا ، لأن التكرار موت للروح الشعرية ، ولأن الابداع حياة متجددة لها. وقيمة كل شاعر ما في شعره من استحداث وابتكار متأصلين في هذه الروح . فإذا كان الشاعر ينطلق في شعره من تجربته في عصره، وهي بلا شك مختلفة

عن تجارب غيره في عصره والعصور السابقة ، فإنه لا محالة قائل شعرا مغايرا ، وهو بالتالي شعر حديث إن كان فيه طاقة فنية للتطلع والتخطي والابداع.

نظرة أدونيس هذه الى الأصول الشعرية العربية وحاجة الشعراء في العصور الطالعة الى تخطيها موازية لنظرته الى الأصول الاسلامية في التراث الحضاري العربي وحاجة الناس في العصور الطالعة الى تجاوزها . (أدونيس ١٩٧٧، ص ٢٠٣– ٢٠٧). وفي كلا الحالين يكون التخطي أو التجاوز منطلقا من الأصول ، متجذرا فيها. ذلك لأن الافلات التام منها غير مستطاع بتاتا لأن في الأصول بدء الحياة والتاريخ، وبدونها لا حياة ولا تاريخ . ومن ناحية أخرى، فإن الأصول تؤول الى الضمور والموت والاندثار إن لم يتعهدها الناس بالتخطي ، إذ في التخطي الحياة والتاريخ، وهو نسغ الاستمرار بلا تكرار لأنه خلق جديد.الثابت في الأصول يتحول بالتخطي، وفي المتحول تجدد للأصول واستمرار لحياتها وبقائها.

ينظر أدونيس في شعر المتنبي ويختار منه مقاطع وأبياتا لـ«ديوان الشعر العربي» راقت له . (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ٣٤٢–٣٦٨). وهو في اختياره يتبع المذهب ذاته الذي سار عليه منذ أخذ على عاتقه مهمة إعادة النظر في الشعر العربي على ضوء حساسية حديثة وقيم نقدية جديدة .، فاختياره اختيار شخصي على حد تعبيره وإن حاول فيه الافادة من قيم جمالية فنية خالصة تتجاوز حدود الزمان والمكان ، وتتخطى الاعتبارات التاريخية والاجتماعية ولكن دون نفي أهميتها ودورها (أدونيس ١٩٨٦/١، ص ١٣). ليس الشعر في رأيه وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس قيمته بموضوع معين يتناوله، إنما هو ذو قيمة بنفسه وبالقدر الذي يرتقي فيه الشاعر من الجزئي الى الكلي : يحتفظ بحرارة التجربة الجزئية ولكن يستشرف عمق الحقيقة الكلية ، يعاني اللحظة الآنية ولكن يتعالى فوقها بإبداعه. لذلك اهتم أدونيس بهموم الشاعر وأفراحه وآلامه وبمواقفه من الحياة والدنيا والناس والطبيعة ، ولكن لم يعر اهتمامه لما يتصل بالمجتمع أو التاريخ من شعر المدح والهجاء وما إليهما لأنه جزء من التاريخ السياسي الاجتماعي لا من تاريخ الابداع الشعري.

ومع هذا ، يختار أدونيس من شعر المتنبي أبياتا من ميميته في مدح سيف الدولة (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص٣٥٦–٣٥٨). وأبياتا من ميميته في رثاء جدته لأمه (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ٣٦٠–٣٦٣). وأبياتا من يائيته في مدح كافور الاخشيدي (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ٣٦٨). وأبياتا من داليته في هجائه (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ٣٤٨–٣٤٩). وغير ذلك من شعر المناسبات . لكن اختياره يقع على الأبيات التي يعلو فيها المتنبي على المناسبة في كل من هذه القصائد ليستصفي منها تجربته للحياة والناس، وليعبر عن عواطف إنسانية تجيش في نفسه وتظهر شخصيته بحميمية وعمق ، ويتجلى فيها وفي غيرها من الاختيارات حسن القول في التركيب وزخم الابداع في التصوير وغنى المعنى في التجربة – حتى في تلك الاختيارات التي كانت بيتا واحدا أو بيتين أو ثلاثة فقط.

يبدو المتنبي في هذه الاختيارات وفيما كتبه عنه أدونيس شاعرا عملاقا، واثقا من نفسه، تياها على عصره ومعاصريه ، ويبدو أيضا انسانا يشعر في عمق أعماقه بأن الدهر خؤون، ولكنه لا يرضى أن يهادنه بل إنه يترفع عليه ويحتفظ بالكرامة ولا يقلل من عزمه وطموحه.

يقول أدونيس: «المتنبي يفرز نفسه ويعرضها عالما فسيحا من اليقين والثقة والتعالي في وجه الآخرين وضدهم». (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ١٩). ثم يضيف : «إن شعره كتاب في عظمة الشخص الانسانية ، يسيره جدل اللانهاية والمحدودية، الطموح الذي لا يعرف غاية ينتهي عندها ، والعالم الهرم الذي لا يقدر أن يتحرك ويساير هذا الطموح. (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ١٩–٢٠).

هل يعني هذا أن التعاظم والاعتداد والتكبر على الآخرين من مميزات الحداثة؟

لا ، بكل تأكيد . ولكن هذه من صفات المتنبي المميزة ويجدر ذكرها في الصدارة لفهم الرجل وشعره. أما ما هو من مميزات الحداثة فيه فهو هذا التساؤل في دخيلاء النفس الذي ينفرز على قول الشاعر في جدل كؤود بين محدودية الانسان ولانهائية طموحه ، وهو الجدل الذي يدل على وعي بعظمة الانسان وما يكمن فيه من الامكانات وضروب التحقق. فإذا لم تتيسر هذه له لأن العالم لا يقدر أن يساير هذا الوعي أصيب الانسان بشعور بأن امكاناته هدرت. فإذا كان الناس هم سبب هذا الاحباط زاد ذلك في شعوره بهدر قيمة الانسان، وقد يدعوه هذا الشعور الى الثورة على الناس والتعالي عليهم. وما أكثر ما فعل المتنبي ذلك!

لكنه لا ييأس أبدا وإن لم يبلغ غايته ، ذلك أنه يقدر باستمرار أن الحياة «شروع دائم» كما يعبر أدونيس. ينظر دوما الى المستقبل ليحقق ذاته لأن الوقوف عند الحاضر الآسن هو العجز الأعظم ، وحياته وشعره تطلع دائم الى ما وراء الأفق، الى ما يمكن في الامكان، الى ما يغير الواقع. هذا هو طموحه، وما شعره إلا أغنيات لهذا الطموح.

وإذا كان هذا الطموح الجامح يؤدي بصاحبه الى التفرد، بل الى الانفراد والوحدة، فليكن . «كذا أنا يا دنيا» يقول المتنبي . ولكنه لا يهادن، ولا يقبل بالمسكنة والسكون، ولا يرضى بالفسولة . قد يتألم في وحدته، لكن ألمه ألم النفس الكبيرة يجابه بها العالم وهو راض. قد يسخر من العالم ومن أناسه صغار النفوس، ولكن سخريته سخرية الرفض للواقع الذي يريد هو أن يتخطاه ويتجاوز كل ما فيه مما يتنافى مع مثله ورؤاه للمستقبل هذه الوحدة وحدة غاضبة لا يرضيها شيء ، كما يقول أدونيس. ويضيف : هي «وحدة

التعالي والمطالب الكبرى والاتصال بينابيع القوة والسيطرة على العالم وتغييره. إنها الوطن الأرحب». (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ٢١).

وأكبر ظني أنها الوطن الأرحب لأدونيس أيضا، ومن هنا اعتباره المتنبي شاعرا من شعراء الحداثة. ومن أجمل ما قاله في هذا الصدد ما ختم به حديثه عن المتنبي في مقدمة الجزء الثاني من «ديوان الشعر العربي» إذ قال: «إنسان المتنبي موجة لا شاطيء لها — دائما في حركة. إنه أول شاعر عربي يكسر طوق الاكتفاء والقناعة، ويحول المحدودية الى أفق لا يحد. شعره للحركة، للحرارة، للطموح، للتجاوز، إنه جمرة الثورة في شعرنا، جمرة تتوهج بلا انطفاء. إنه طوفان بشري من هدير الأعماق، والموت هو أول شيء يموت في هذا الطوفان». أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ٢٢).

ولأدونيس اختيارات أخرى من شعر المتنبي أوسع مدى من اختياراته في «ديوان الشعر العربي» وهي التي نشرها في ملحق من اثنتين وثلاثين صفحة لمجموعة من الصحف العربية وزع مجانا في صيف ١٩٩٧ في مشروع «كتاب في جريدة»، وهو عمل ثقافي عربي شاركت فيه منظمة اليونيسكو و«كتاب الشيخ زايد العربي»، ويهدف الى الاندماج الثقافي في الوطن العربي وتعميم القراءة والتواصل مع الآداب والفنون عبر العصور المختلفة. وقد سمى أدونيس عمله هذا «الدهر المنشد. المتنبي - مقتطفات» وقدم له بمقدمة قصيرة، وزينه الفنان العراقي ضياء العزاوي بالرسوم. ومن الصحف العربية الاثنتين والعشرين المشاركة في توزيع هذا الملحق وأمثاله: «الأهرام» و«النهار» و«القدس».

في «الدهر المنشد» مختارات من قصائد وأبيات للمتنبي وردت في «ديوان الشعر العربي» وتكاد مباديء الاختيار في الكتابين تكون هي نفسها، إلا أن أدونيس في «الدهر المنشد» قلل من اختيار ما رآه يتصادى أو يتقاطع في معانيه مع شعر آخرين وإن كانت صياغته أجمل وأغنى، وحرص على اختيار ما رآه يتصادى مع مشكلات العرب وهمومهم وتطلعاتهم الراهنة، ولا يحتاج بالضرورة الى شرح معجمي. وعلى الرغم من ادخاله كمية أكبر من قصائد المناسبات في المدح والهجاء والرثاء وغيرها، إلا أنه اختار منها ما يمثل رؤية انسانية فيها تجربة شخصية ذات عمق وحرارة تعلو على المناسبات المحدودة. ويقول أدونيس في المتنبي: «إن شعره، كمثل حياته، بوتقة إبداعية فذة، ينصهر فيها الشخصي والجماعي، الفني والانساني، الأصل والصيرورة، ويتآلف فيها هذا كله، على الرغم من تناقضاته، وربما بفضلها». (أدونيس ١٩٩٧، ص ٥). وهو قول يؤيد ما سبق أن قاله فيه، ويؤكد أهمية الابداع وتخطي الأصل بالصيرورة المستمرة، وضرورة الصدور عن التجربة الشخصية واقتناص المعاني الانسانية التي تهم الجماعة — وكل ذلك في تآلف وفن يصهران التناقضات. أضف إليه إيمان أدونيس أن في شعر المتنبي المكتوب قبل أكثر من ألف عام ما يتصادى مع مشكلات العرب وهمومهم وتطلعاتهم اليوم، وكأنه يؤمن بالالتزام والتحام الشاعر بأمته ومجتمعه إذا كان هذا الالتزام وهذا الالتحام نابعين من نفس الشاعر عن تجربة شخصية صادقة، لا مفروضين عليه من سلطة حكومية أو حزبية أو عقائدية تفسد عليه الشعر.

أحس أدونيس بضرورة استحضار المتنبي الى العرب المعاصرين لتجاوب شعره مع أحوالهم الراهنة ولكنه لم يكتف بالمقتطفات مما نشر من هذا الشعر، لذلك عمد الى حيلة أدبية فيها الخلق والابداع فضلا عن المعرفة بالتراث. فتقمص شخصية المتنبي وتلبس ظروف عصره وأخرج عملا جديدا عنوانه «الكتاب: أمس المكان الآن. مخطوطة تنسب الى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس، (أدونيس ١٩٩٥/١). وهو عمل فريد في فكرته، طريف في طريقته، ولابد أن أدونيس وجد فيه ما يربط عصره بعصر المتنبي وشخصيته بشخصيته، لما تبين له في كليهما من وشائج الحداثة المشتركة.

في الكتاب فصول عشرة مرقمة، تحتوي السبعة الأولى منها على شعر حر منسوب الى المتنبي، وكل فصل من هذه الفصول السبعة يحتوي على ثمانية وعشرين مقطعا، كل منها مطبوع على صفحة في إطار مستطيل مرقم بحرف من حروف الأبجدية ومختوم بحاشية شعرية في أسفله. ويلي كل فصل (ما عدا السابع) قسم عنوانه «هوامش» فيه عشرة مقاطع شعرية، كل منها مطبوع على صفحة في إطار مستطيل وهو منسوب الى المتنبي، وفيه يستوحي شاعرا عربيا من التراث ويناجيه أو يحاوره، ويسبق هذه «الهوامش» في كل من الفصل الثاني والرابع والسادس مقطوعة طويلة عنوانها «فاصلة استباق» أما الفصول الثلاثة الأخيرة من الكتاب، فالثامن منه عنوانه «أوراق (أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة، ألحقت بالمخطوطة)»، الورقة الأولى منها غير مرقمة والخمسون التالية مرقمة. والفصل التاسع عنوانه «الفوات في ما سبق من الصفحات» وفيه أربعة وثلاثون فواتا. والفصل العاشر عنوانه «توقيعات» وفيه ثلاثة توقيعات، الأول اسمه مفرد والثاني ثلاثي والثالث متعدد.

بالاضافة الى ذلك، لكل صفحة من صفحات الفصول السبعة الأولى ذات المقاطع المؤطرة المرقمة بالأبجدية هامشان عريضان، أيمن وأيسر، في الأيمن ما يرويه الراوي من تاريخ الاسلام من السنة الحادية عشرة الهجرية الى السنة الـ ١٦٠ الهجرية مسحوبا على الفصول السبعة كلها بتسلسل، وفي الأيسر إشارات محقق الكتاب وتعليقاته على قول الراوي أو أحيانا على نص المقطع. أما الفصول الثلاثة الأخيرة فلا يظهر فيها الراوي، لكن للمحقق اشارات وتعليقات في الفصل التاسع منها فقط.

وينتهي الكتاب على الصفحة ٣٨٠ وهي مؤرخة في باريس، آذار ١٩٩٥.

إن فهم بنية الكتاب تساعد على فهم محتوياته، وقد يبدو

للقارىء أن المقاطع المؤطرة في الفصول السبعة الأولى هي نواته الفكرية والفنية. لكنها على أهميتها البالغة يجب أن تُقرأ على ضوء ما يقوله الراوي ويجب أن يؤخذ معها في الاعتبار ما جاء في حواشيها وفي «الهوامش» و«فواصل الاستباق» و«الأوراق» و«الفوات» و«التوقيعات». ولا يقل عنها أهمية ما يقدمه المحقق من إشارات وفوائد.

قد لا نميل الى اعتبار الراوي محايدا وهو القائل:

للمتنبي ذاكرة لهب يتغلغل
في التاريخ وجرح يتدفق في
جرح،
وأنا قبس منه،

(أدونيس ١٩٩٥، ص ٢٦).

ولكننا ندرك أن كثرة روايته لأحاديث الشقاق والخلاف والقتل واستبداد أصحاب السلطة في تاريخ الاسلام بين سنة ١١هـ وسنة ١٦٠هـ غايتها التمهيد لفهم روح التمرد التي عُرفت عن المتنبي ودعوته لاحقاق الحق. ولعله يتوسل بمعرفته للمتنبي لتقديم صورة قاتمة لفوضى الحكم وبؤس الضعفاء وبطش ذوي السلطة بالمطالبين بالعدل والمساواة في المجتمع الاسلامي منذ يوم السقيفة حتى خلافة المهدي، كما يتوسل أدونيس بالنقل عنه لتقديمها للعرب المعاصرين صورة رمزية عن المجتمع العربي المعاصر. وغاية كليهما أخذ العبرة بما مضى وتحسين الحال.

يقول الراوي في مطلع روايته :

إن المتنبي عاش ولكن في ما يشبه تابوتا
سافر، لكن في ما يشبه مقبرة
في طقس لا تخلو سنة منه،
في طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)
(أدونيس ١٩٩٥/ ١، ص ٩).

ويضيف في ما بعد:

لا نعرف من نحن
الآن، ومن سنكون،
إذا لم نعرف من كنا. ولذا
سأقص عليكم
من كنا -

(أدونيس ١٩٩٥/ ١، ص ١٠).

ثم يسرد مشاهد وحوادث تاريخية بدءا من يوم سقيفة بني ساعدة، ويمر بما قاساه علي بن أبي طالب وذريته وشيعته من فواجع على يد أصحاب السلطة، ثم ما لاقاه الخوارج وغيرهم من تقتيل وتمثيل من أجل العقيدة، ويذكر الصراع بين المتسلطين أنفسهم وأعمال العنف والغدر والكيد التي ارتكبوها لنيل الحكم أو للمحافظة عليه والاستبداد به. ويعود بين الفينة والفينة ليتحدث على المتنبي وما هاله من هذه الأخبار وكيف كونت ما انبجس منه من فيض الشعر. ويقف من حين الى آخر ليعلق على سير التاريخ الدامي. يقول مرة:

ألفكرة قتل أو مقتل:
تلكم مائدة الماضي
أتراها مائدة المستقبل؟

(أدونيس ١٩٩٥/ ١، ص ١٠٧).

ويقول مرة أخرى :

أترى أرضنا لغة في الأثر
لا يترجم أسرارها
غير قتل البشر؟؛

(أدونيس ١٩٩٥/ ١، ص ١٨٨).

ويتعجب من المتنبي كيف يفيض بحر التاريخ عليه وكيف يكتب الشعر:

أتعجب، لا بالريشة
يكتب، لا بيديه،
بل بالكون، وبدءا
من كل حصاة فيه،
من كل عذاب،
من كل عماء،
من كل ضياء،
بدءا من كل جنين.

كلا، لن تفهم
ما أرويه،
لن تفهم شيئا من
تاريخك، لن
تتفهم سر الحاضر
إن لم تفهم هذا الشاعر

(أدونيس ١٩٩٥/ ١، ص ٢٩٧).

وإن نحن قرأنا ما جمعه لنا أدونيس من شعر المتنبي من المخطوطة المنسوبة إليه، ولاسيما في الفصول السبعة الأولى وهوامشها، فإننا واقعون على سيرة ذاتية شعرية، فيها من استبطان النفس والكون، ومن استكناه المكان والزمان، ومن استنطاق اللغة والخيال، ما يمكن أن يفتح أمامنا آفاق الكشف لا عن حقيقة المتنبي وعصره وحسب ولكن عن حقيقة الانسان والحياة

عامة.

يبدأ الشاعر بمولده في الكوفة كما أخبرت به جدته ، ثم يسير مفصلا حياته تجربة تجربة، من الطفولة والصبا الى ريعان الشباب، وذلك الى ما قبل اتصاله بسيف الدولة الحمداني في حلب وهو في نحو الثالثة والثلاثين من عمره. (يتوقف «الكتاب.../١» الى هذا الحد، ولابد أن أدونيس سيواصل تحقيق المخطوطة في جزء لاحق ليتمم سيرة المتنبي حتى وفاته مقتولا وهو في نحو الخمسين من عمره).

لا يروي المتنبي سيرته الشعرية في «الكتاب» بسرد قصصي متتابع، لكنه يختار منها شذرات فيرويها نظرات في الحياة وتحليلات لما يعمل في نفسه من آمال وتشوفات ، وروابط لما بينه وبين الطبيعة والكون من امكانات وأشواق. يذكر محيطه وتراثه ، يسمى المكان في تنقلاته الكثيرة، يأنس لبعض الناس الذين يعبرون حياته، لكنه يبقى فردا وحيدا غريبا لا يرضيه أحد. ينظر الى السديم في ذاته ويريد أن يحاصره ويقبض عليه في كلام شعري لكن السديم يبقى هاربا منه أبدا ويضطره الى الجري وراءه دائما والرحيل في أثره بلا هوادة.

ولا حاجة بنا هنا لأن نروي سيرة المتنبي، فهي معروفة والأبحاث فيها وفي شعر المتنبي كثيرة وضافية.. وحسبنا في هذا المقال القصير أن نركز على بعض ما اختاره أدونيس من هذه السيرة وكيف صاغه شعرا حرا منسوبا الى المتنبي ندرك منه فهمه لهذا الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، وندرك منه أيضا ما ينسبه اليه من حداثة يتجاوب معها العرب المعاصرون وغيرهم من المهتمين بمتابعة الابداع العالمي الحديث.

ها هو المتنبي في العاشرة من عمره يكتب الشعر:

أتنور : هذا المدى كتل من شرر
تتفتت بين صدور البشر
أتراها الحياة ضياء ـ بنو آدم يطفئون
شراراته؟
كي أظل بعيدا، غريبا
أخذتني الى بيتها كلمات
وسقتني إكسير أعشابها
زمن ـ جالس
مثل طفل على ركبتي ، ليقرأ ما يكتب
الفضاء
في دفاتر مسروقة
من جيوب السماء.

(أدونيس ١٩٩٥، ص ٢٣).

ثم يرحل من الكوفة الى بادية السماوة ليكتسب فصاحة البدو مدة سنتين. يعود وهو يشعر أن الشرر فيه يجب ألا يتبدد وألا ينطفيء، فهو ينتمي اليه انتماؤه الى أبيه السقاء.

أنتمي للشرر
أنتمي للحصاد، احتفاء
بالحقول ، لسقائها
قلقا، ناحلا
أنتمي للرياح، توحد في عصفها
بين وجه التراب، ووجه الفضاء،
ووجه البشر.

(أدونيس ١٩٩٥، ص ٣٦).

يشعر أن فيه قوة تدفعه ضد الواقع القاحل الذي يحيط به ويشعر أن عليه أن يغيره.

سأكرر هذا الرهان:
يتقدم نحوي
زمن ضد صحراء هذا المكان،
وصحراء هذا الزمان
باسمه ، سوف أعطي لنفسي
سحر الدخول،
وحق الدخول
الى كل شيء.

(أدونيس ١٩٩٥، ص ٥٨).

ينظر حوله الى البشر وما يعانون من عسف ويتساءل:

أنت العائش في اصطبل
لخليفة هذا العالم،
تتمسح بالجدران وبالعتبات ، وتحني رأسك
خوفا
أو تحني طمعا
أو تحني ذلا،
هل تشعر ، حقا
أنك جزء من طينة آدم؟

ويضيف في حاشية المقطع:

رحم المعصية
تتموج ، تدخل في عيدها، -
هيئوا الأغنية.

(أدونيس ١٩٩٥، ص ٦٣)

هو في الرابعة عشرة من عمره ولكنه غير مستعد لأن ينحني:

لن أغني لتاج -

لا لكندة، أو هاشم، أو هشام
الضياء الذي يتفتق من سرة الشمس،
وجهي : أحدا لا أحد
سأغني لتيه الأبد
عاليا في الكلام لتيه الكلام
عاليا في الأبد.

(ادونيس ١٩٩٥، ص ٧٨).

يقصد بغداد برفقة والده ويتعرف على الوسط الأدبي فيها.

منتهى فكره:
قلق يتقلب في جمره.

(ادونيس ١٩٩٥، ص ١٠٢).

يحضر حلقات اللغة والأدب ويتصل بابن دريد وأبي علي الفارسي، وغيرهما ويثبت جدارته في الصرف والنحو والأدب، لكن روحه عالقة في غيب يحضن أحلامه المارقة:

ما الذي يفعل النحو والصرف ؟ أسأل ابن
دريد ، وأكرر هذا السؤال على الفارسي،
هوذا الغيب يأتي الى
أتقراه في صمته وأرى وجهه
وألامس أطرافه وأخص يديه وأهدابه،
وأرى كيف يصعد في سلم الفجر، يهبط
في سلم المساء،
لا أضيف إليه، لا أشاء الذي لا يشاء،
وأرى كيف يفتح أحضانه
لملائك أحلامي المارقة
نحن في جبة واحدة

(ادونيس ١٩٩٥، ص ١٠٦).

لا يطيل الاقامة في بغداد أكثر من سنة وبعض السنة، ويرحل مع والده الى الشام يقيم في المدن حينا وفي البادية حينا آخر. يسائل نفسه مضطربا:

لا أعرف كيف أعالج قلبي ، وهو المتقلب ـ
يعلو ، يهوي، ويقلبني ويجيء ويمضي
ويسائلني:
أين حضوري من أمسي؟
من أين أنا ؟ من يرشدني
لأسائل نفسي عن نفسي؟

(ادونيس ١٩٩٥، ص ١١٩).

يموت والده ويأسو لفراقه ، لكن السديم مازال يترجرج فيه وهو في تململ مقيم. ويسأل:

أسحابة تلقي عباءتها علي؟ حفيفها
لغة النجوم الآفلة ـ
تيه، وقافلة تضيع قافلة
وأنا الشهادة ـ حائرا يهذي
كمن يمشي على أشلائه
يمشي ويرتجل الفضاء
وأنا الشهادة ـ أرضنا
طمست
لكثرة ما تراكم فوقها من أنبياء

(أدونيس ١٩٩٥، ص ١٥٤).

يرى الفساد يعم، السجن والتعذيب والقتل والصلب وحز الرؤوس من وسائل ذوي السلطة، والمآسي من نصيب المستضعفين . هل الأرض في حاجة الى نبي جديد، وقد طمست بالأنبياء السابقين؟

النبوات ثوب
نسجته بأهدابها أرضنا
والسماء وأفلاكها تدور على أرضنا ـ
فلماذا
كل شيء عليها خواء؟

(أدونيس ١٩٩٥، ص ١٦٢).

ويجاهر المتنبي بما يدور في خلده ويسمي الأشياء بأسمائها، فينسب إليه ما لم يقله:

كيف ، ماذا، أتهذي؟
لم أقل لمعاذ
مثلما قيل عني : مرسل ، أو نبي.
قلت : أعطي لهذي الدروب،
لتلك المسافات أسماءها
وأجاهر أن الزمان
ليس إلا دما
ينبجس من شريان المكان

(أدونيس ١٩٩٥، ص ١٨٩).

قيل أنه ادعى النبوة وتبعه خلق كثير في بلاد الشام وبادية السماوة، ولهذا أطلق عليه لقب «المتنبي» وقد سجنه لؤلؤ الغوري أمير حمص من قبل الأخشيدية ، ثم استتابه واطلق سراحه ، لكن المتنبي كان يداور في جوابه عندما كان يسأل عن ذلك فيما بعد . وفي مخطوطة أدونيس قوله:

وأنا من تنبأ شعرا

لم أقل: مرسل أو نبي.
قلت : هذا الفضاء
يتنور باسمي ما لا يقال ويصدح في مطر
مستجاب
لا يشاء الذي لا أشاء.

(ادونيس ١٩٩٥، ص ١٩٠).

وفيه أيضا قوله :

كيف لي أن أرد النبوءة ـ تأتي
في قميص من الضوء، تلقي وجهها في
يدي، وتنفث أسرارها في عروقي؟
وأنا من تنبأ شعرا
انظروا : انها الآن تفرش لي ساعديها
وتسكنني دارها
كيف لا أتبطن أغوارها؟
وأنا من تنبأ شعرا.

(ادونيس ١٩٩٥، ص ١٩١).

ينكر المتنبي أنه نبي أو مرسل، ولكنه لا ينكر أن الشعر ضرب من النبوءة، فهو تبصر في الحاضر وما يجب أن يكون، واستشراف للمستقبل وما يمكن أن يكون. عليه أن يتبطن أغوار هذه النبوءة ليرقى الى مسؤولية الانسان الكامن فيه ويحقق الخير بالقول والفعل، وإلا لم يكن من طينة آدم وما له من وعد حق وما يحمله من أمانة . يقول:

حملت شمسي وأيامي وأسئلتي
ورحت أستقريء الدنيا وأمتحن
لا أرض ، لا وطن
إلا رؤاي ـ تروز المجد، ترسمه
بحرا وتوغل فيه، تستضيء به
الشعر ربانها ، والمركب الزمن.

(ادونيس ١٩٩٥، ص ١٩٤).

ويتابع سيرته هكذا ، عاشقا لآفاق الثورة على الحاضر المنبوذ، يوقظ الأرض من نومها لتحضن وطنا آخر:

هكذا ـ نقطة ، نقطة
أتقطر ، أتساءل بين جرار الزمن
وطنا آخر
وطنا للوطن

(ادونيس ١٩٩٥، ص ٢١١).

ويواصل رحيله متنقلا في مدن الشام وهو في العقد الثالث من عمره، لا يقر له قرار، يقيم زمنا في مدينة ثم يغادرها ،يعيش في دمشق وطبرية والرملة وطرابلس واللاذقية وأنطاكية وغيرها، يمدح أمراءها للاخشيديين أو الحمدانيين ثم يمضي ويغني:

عجبي أنني مثل ورد
لا يبرعم إلا في اتجاه غد يقبل
ألهذا ـ أبدا أرحل؟

(ادونيس ١٩٩٥، ص ٢٤٨).

قبل اتصاله بسيف الدولة الحمداني في حلب لا يواطن غير التمرد، ويهب نفسه للجموح ولكل رفض، ولا يرضى عن زمانه:

كلما قيل هذا زمان القرود، استعاذ الرواة
بما لم يقولوا
وأجفل من قوله القائل
وطن ماحل ماحل ماحل

(ادونيس ١٩٩٥، ص ٢٩٤).

ويقول في حاشية المقطع الثامن والعشرين من الفصل السابع في المخطوطة المنسوبة إليه :

دائما في رحيل
عن سواه وعن نفسه ـ
هكذا رسمته الفصول على وجهها

(ادونيس ١٩٩٥، ص ٢٩٨).

وفي الفصل الثامن ، في «الأوراق» التي عثر عليها في أوقات متباعدة وألحقت بالمخطوطة نقرأ المقطع التالي من الورقة التي رقمها XVVII :

حظك الأكمل
أنك الشهوة الجهيرة والفتنة المعلنة
أنك الهائم المترحل في غيهب الأمكنة
حظك الأجمل
أنك العصف ـ ينقض يستأصل
ولك البدء : تجتاح أو ترحل

(ادونيس ١٩٩٥، ص ٣٢٦).

وفي الفصل العاشر من المخطوطة وعنوانه توقيعات» نقرأ آخر الأصوات بتوقيعات متعددة ورقمه هـ، وبه تنتهي المخطوطة:

كلمات ـ
شهوة تتقلب في جمرها
كلمات ـ
غابة خبأته
بين أغصانها

لا نبي ولا ساحر ـ نار شعر
في المكان ومن لا مكان
تتأجج في تيه هذا الزمان.

(أدونيس ١٩٩٥، ص ٣٨٠).

من هـذه المختارات الوجيزة مـن المخطوطة تتضح لنـا صورة المتنبي التي يـرسمها أدونيس. فهو شـاعر ذو رؤيا لا يرضـى عن الواقـع الراهـن لفساده ويثـور عليه. وشعـره تبصر واستشراف، يدرك أن للانسان امكـانات عليه أن يحققها وإلا كانت حيـاته هدرا مهـدورا ، لكـن القـوى المتحكمــة في المجتمـع تحول دون تحقيـق الامكانات، المتنبـي في المخطوطة قوة تسعى ، ونار تتـأجج وسؤال دائم يتولد في النفـس، وشعره دفع لتجاوز الحاضر، ورؤيـا مشرقة للمستقبـل، وأحلام مـاردة لوطـن الغـد. فلا غـرو في أن يرى فيـه أدونيس شـاعرا من شعراء الحداثـة. ولا أظنني مغاليا إن قلـت إنه يرى فيه صورة مـن ذاته فيما نقله عنه من المخطوطـة، وفي مقدمته لـ«الدهر المنشد» يقول أدونيس : «كتبت عن المتنبي وأكتب . لا أظن أنني سأنتهي من الكتابة عنه وبـه. فهو بالنسبة إلي، الشاعر العربي الذي قد يكون الأكثر شمولا بشعريتـه، موحدا بين الشعر والتاريخ ، مرتقيـا بهذه الوحـدة الى مستوى رمز فـريد، غنـي ، لا يستنفد» (أدونيس ١٩٩٧، ص ٥). لا يقول إنه يكتب عنـه فقط، ولكنه يقول أيضا يكتب به وهـو قول يوحي الى أنه يتخذه وسيلـة ليكتب به، أي ليقول شعرا بمثل شمولية شعره ويوحد بين الشعر والتاريخ مثله، وهو الأمـر الذي مـازال أدونيس يقـوم به ، ولا سيما بعـد قصيدة «الفراغ» سنة ١٩٥٤.

وقد كتـب أدونيس في مطلع سنــة ١٩٦٩، فيما كتب مـن شعر قبل هذه السنة وبعدها:

قادر أن أغير : لغم الحضارة ـ هذا هو اسمي

(أدونيس ١٩٨٨، ص ٢٨ و٣٢ و٣٧).

وذلك في قصيدة «هـذا هو اسمي» التي كتبها في أعقـاب هزيمة العرب في حرب حزيران ١٩٦٧، وهي القصيدة التي يوحد فيها بين الشعر واللحظة التاريخية العربيـة المأزومة بطريقة فيها الثورة على الـوضـع العـربي المزري وعلى أسـاليـب قـول الشعـر العـربي المعروفـة،وفيها كـذلك تحقيـق لتجاوز القـراءة العاديـة الى قراءة يشترك القاريء فيهـا ببناء المعنـى ضمن احتمالات متعـددة، كلها تفجر جديد ودعوة جديدة لتحمل المسؤولية. لم يعد القاريء لشعر أدونيس قـارئا ساكنا، وظيفته أن يتقبـل فقط بطريقة سلبيــة ، بل أصبح مشاركـا ايجابيا للشاعر في بناء المعنى ـــ وإن ظلت القصيدة بعد ذلك أفقا، مفتوحا لقـراءات أخرى. هو مسؤول، وعليه أن يعمل فكره لتفهم القصيـدة والتعـرف على أفضـل الامكانـات المتعـددة المطروحة أمـامه لفهمها ، لان ايقاعاتها وسطورهـا وجملها لم تعد مجرد شكل خارجـي لها بل هي الحيز الذي تتحقـق فيه التفجرات المطلـوب حـدوثهـا في نفـس القـاريء وفي مجتمعـه على الســواء.

فالقاريء الـذي يشارك في خلق المعنى وإعادة ابـداع النص المقروء عبر هذه التفجرات قمين بـأن يشارك في خلق المجتمع وإعـادة بنائه عبرهـا أيضا. «لغـم الحضارة» ـــ هذا هـو اسم الشـاعر في عـرف أدونيس: ينسف ما هـو قائم ساكن سائد، يهدم ما هـو رتيب قديم كريه، يـوقظ النائم، يحرك الراكـد، يزعج الجامد، يتحـدى المستقر يعكر الصفو، يثير الاضطراب . وهو يفعـل ذلك كله لا لسبب سلبي عابـث بل لسبب ايجابي جـدي: ليجدد ، ليبني ليتجـاوز، ليستبق، ليستشرف. وعليـه أن يفعل ذلـك كله في شعـر هـو نفسه صـورة للتجدد وللبنـاء وللتجاوز وللاستبـاق وللاستشراف. الشـاعر في عرف أدونيس إنسان يمور في قلق وتسـاؤل ويعاني الهموم الذاتية والجماعيـة وهو يـرى الى محيطـه يتخبـط في عماء، فيكتب شعـرا يكشف فيه عن التنـاقض الذي هو أصل الخلل ويفتـح آفاق الحلول الممكنة عبر جدلية التحول والتغير. «قادر أن أغير» ـ يقول أدونيس . ذلك لأن في التغيير لغما للحضـارة ، ولأن في التغيير هدمـا من أجـل البناء . وإذا كانت الحياة تجددا دائما، فإن الشعر الحقيقي الفاعل في الوجود عبر القـاريء هو ابداع دائم وتجاوز مستمر. ولكـي يكون كذلك بصدق ينصهر موضوع القصيدة في لغتها ، يذوب الفكر فيها في طريقة التعبير ، يتوحد المعنى فيها بايقاعاتها وكلماتها وصورها وتركيبات جملها وتوزيعات سطورهـا. فيصير هو إياها : ابداعا في ابداع وتجاوزا في تجاوز . يقـول أدونيس : «وسر الشعـرية هـو أن تظل دائما كـلاما ضد الكلام لكـي تقدر أن تسمي العـالم وأشياءه أسماء جديدة ـــ أي تراها في ضوء جديد . اللغـة هنا لا تبتكر الشيء وحـده وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكـره. والشعـر هـو حيث الكلمـة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حـروفها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر (أدونيس ١٩٨٥، ص ٧٨).

من هذه الجدة في التعبير والرؤية ينشأ مـا يدعوه بعض الناس غموضا في شعـر أدونيس . ويبدو لي أن مصدر هـذا الغموض لدى هؤلاء الناس أن قراءتهم لشعره هي قراءة عادية، لا تكلف نفسها ما ينبغي من جديـة في تحمل مسؤولية قراءة الشعر الجديـد الذي هو مثال منه. فهو شعر لا يكتب لاطراب القاريء أو لتسليته أو لدغدغة مشاعـره بل لخلخلة مفـاهيمه المستقرة ولزلـزلة كيانـه المنخور في لاوعيه لكي يقـام بدلا منه كيان جديد. وإذا كـانت الحياة في الماضي مبنية على مفـاهيم مستقرة ثابتـة في بعض نواحيها ، فهـي اليوم في دوامة من التحول ولا يستطاع تصويرها حقا إلا بأساليب متحولة. ولما كان المستقبل يعوم في سديم من التغير والتشكل فإن استشرافه من قبـل الشاعـر لابد أن يكـون مفعما بالتسـاؤل والبحث المقلقين اللذين يثيران نوعا من المقاومـة لدى القاريء الميال الى الاستكانة لما تعوده ولـذلك ينسب الغمـوض الى الشعر الجديد الـذي لا يتجاوب معه بل يزعجه أيما ازعاج .

وليست نسبـة الغموض الى هـذا الشعر العـربي جديـدة، فقد عـرفها في الماضي المحـدثون مـن شعراء العصر العبـاسي الذيـن لم

يتقيدوا بما سماه النقاد عمود الشعر، ومنهم أبوتمام بل عرفها الشعراء في سائر الثقافات العالمية في مراحل تاريخية معينة، هي المنعطفات الكبرى التي حدث فيها تغير في مسار الشعر على يد الخلاقين من الشعراء، الفاتحين لآفاق جديدة لمعاصريهم.

ومما لا شك فيه أن المتنبي من الشعراء الخلاقين هؤلاء وقد ثارت حول شعره الخصومات فملأ الدنيا وشغل الناس بقصائده وكلماته، وهو القائل:

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم

وقد فتح لمعاصريه ومن تلاهم من الأجيال الطالعة آفاقا جديدة وحقق لشعره العظيم مكانا متميزا في التاريخ، وهو القائل:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

ذلك أنه وقف على منعطف كبير في مسيرة الشعر العربي. وقد أدرك ذلك بحدس صائب فكتب الشعر لعصره وهو يستشرف العصور اللاحقة في فنه وطريقة تعبيره، وفي فكره وعميق حكمته. كتب الشعر بإبداع فكان شاعرا حديثا بابداعه، وحداثته هذه دائمة على مر الأجيال.

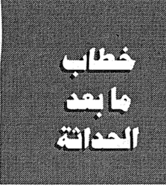
أما أدونيس فقد أدرك هو أيضا بحدس صائب أنه يقف على منعطف كبير حاسم في مسيرة الشعر العربي منذ أواسط الخمسينات من هذا القرن العشرين. فهو يرى أن واجبه يحتم عليه ألا يواصل كتابة الشعر على طريقة سابقيه من المعاصرين التي يعتقد أنها مازالت تسير في ركاب القديم من حيث رؤيتها للشعر ووظيفته. ويرى أن عليه أن يؤسس لكتابة جديدة، هي أبدا بدء جديد، يتجاوز فيها ما كان قد شرعه المحدثون في العصر العباسي، ولاسيما تلك «الكوكبة الفريدة» (أبونواس، وأبو تمام، والمتنبي، والمعري) التي لم تواصل الأجيال اللاحقة انجازاتها من حيث رؤيتها للشعر ووظيفته، ومن حيث اعتبارها الابداع زحزحة للقيم الفنية والفكرية السائدة واستشرافا لعالم جديد أبدا، ثائر على أتباع السلف والأنماط الجاهزة الجامدة والأفكار الرتيبة المكرورة.

عندما يقول أدونيس إن «الحداثة رؤية جديدة، وهي جوهريا، رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد» (أدونيس ١٩٨٠، ص ٣٢١). فإنه لا يربطها بعصر من العصور. هي إذن في رأيه حداثة الشعر في كل عصر ينهض فيه الشاعر ليتساءل حول ما يمكن تحقيقه وليحتج على ما هو سائد مما يمنع تحقيق الممكن وينطبق بهذا التساؤل والاحتجاج على طريقة التعبير في الشعر انطباقه على موضوعه. غير أن الشعراء يختلفون فيما بينهم في مقدار تساؤلهم واحتجاجهم تبعا لعمق رؤية كل منهم للانسان والعالم والحياة، ومدى معرفة كل منهم لطرق التعبير وتراثه اللغوي والبلاغي والأدبي وسعة ثقافة كل منهم وفهمه لسير التاريخ والحضارة في أمته والأمم الأخرى. وهنا تبرز أهمية الابداع لدى الشاعر الذي تتجمع فيه هذه الخصال بأعلى صورها وتنطلق في ذاته الشرارة التي تشعل عبقريته، فيبدع أعمالا شعرية يتخطى فيها السائد، ويفتح آفاقا جديدة لغيره فيها حساسية وذائقة للابداع المتجدد الذي يزيد الكشف عن الانسان والعالم والحياة بعمق واستمرار يقول أدونيس: «الابداع لا عمر له. لا يشيخ. لذلك لا يقيم الشعر بحداثته بل بابداعيته إذ ليست كل حداثة ابداعا أما الابداع فهو أبديا حديث». (أدونيس ١٩٨٠، ص ٣٤٠).

هذه بعض المبادىء الأساسية للشعرية العربية في رأي أدونيس وهو يراها ملزمة في هذا العصر الذي يتعرض العرب فيه لكثير من التحولات الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية ويتحتم على الشاعر إزاءها أن يعي منها الأعماق ليكون فاعلا فيها ولا يبقى منها على السطوح، اذا كان حقا يريد أن يكتب شعرا جديدا بابداع، يتساءل فيه عن الممكن ويحتج على السائد، من أجل اضاءة أفضل للانسان والعالم والحياة.

المراجع

أدونيس ١٩٥٩
«أوراق في الريح» الطبعة الثانية، بيروت: دار مجلة شعر.
أدونيس ١٩٧٤
«الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والابداع عند العرب» الكتاب الأول: الأصول، بيروت: دار العودة.
أدونيس ١٩٧٧
«الثابت والمتحول» الكتاب الثاني: تأصيل الأصول، بيروت: دار العودة.
أدونيس ١٩٧٨
«الثابت والمتحول: الكتاب الثالث: صدمة الحداثة، بيروت: دار العودة.
أدونيس ١٩٨٠
«فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة» بيروت: دار العودة.
أدونيس ١٩٨٥
«الشعرية العربية» بيروت: دار الآداب.
أدونيس ١٩٨٦/١
«ديوان الشعر العربي» الطبعة الثانية. الكتاب الأول. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
أدونيس ١٩٨٦/٢
«ديوان الشعر العربي» الطبعة الثانية، الكتاب الثاني: بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
أدونيس ١٩٨٦/٣
«ديوان الشعر العربي» الطبعة الثانية. الكتاب الثالث. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
أدونيس ١٩٨٨
«هذا هو اسمي». بيروت: دار الآداب.
أدونيس ١٩٩٣
«ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية». بيروت: دار الآداب.
أدونيس ١٩٩٥/١
«الكتاب ـ أمس المكان الآن: مخطوطة تنسب الى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس: «بيروت /لندن: دار الساقي.
أدونيس ١٩٩٧
«الدهر المنشد، المتنبي ـ مقتطفات» بيروت: مكتب اليونيسكو الاقليمي وكتاب الشيخ زايد العربي.



خطاب ما بعد الحداثة

انحلال الحتمي واغراء المختلف

محمد حافظ دياب *

قد يبدو استهلال الكلام عن الحداثة مدخلا ملائما لمقاربة خطاب ما بعد الحداثة ، خاصة وأن أزمة الحداثة ونقدها في الغرب شكلا أساس مولد هذا الخطاب.

والأمر حول الحداثة يتعلق بمشروع حضاري ، ارتدى عبر مسيرته أصباغا متنوعة وأشكالا متعددة: فمع بداية القرن السادس عشر، انتشر في أوروبا كمعارضة للنمط التقليدي الاقطاعي ، ومثل انعطافة تاريخية أثناء القرن الثامن عشر ، حين حمل قوى اجتماعية جديدة بمفاهيمها وقيمها التي ترجمتها عقلانية عصر التنوير وفلسفة الحقوق البورجوازية والعلمانية والتصنيع وتقدم العلوم واستغلال الطبيعة، والايمان بتقدم خطي. واستحال في طور آخر نهاية القرن التاسع عشر، الى مفاهيم جمالية وأساليب فنية عارضت الواقعية والكلاسيكية والرومانسية ، وانفتحت على الابتكار والتجريب. وتبلور عقب الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة، كي يلائم الظروف الموضوعية التي حققت نجاح التوسع الرأسمالي ، ليضحى رديفا لتخفيف احتدام الصراعات الاجتماعية، وتعجيل التحضر، وتوسيع قاعدة الفئات الوسطى، ليغزو أوروبا بهذه الكيفية بعد ذلك، ويلهم مشاريع التحديث في عالم الجنوب، مع انهيار الحكم الاستعماري في معظم بلدانه، حيث تركز الاهتمام في اكتشاف الطرق والوسائل التي تساعد على تحديثها طبقا للنمط الغربي،وإن تبدى في الفترة المبكرة لحركة مناهضة الاستعمار لدى هذه البلدان ، تفاؤل بعثورهم في الاشتراكية على بديل لهذا النمط. وقام الغرب بتشجيع ورعاية هذا التحديث، في إطار استراتيجيته لتطويق وعزل الاتحاد السوفييتي وبلدان الكتلة الاشتراكية.

نقد الحداثة:

بيد أن انجازات مشروع الحداثة ، بكل مراحلها وتضاريسها وتبايناتها، بدأت تفرز تداعياتها في طغيان العقل وتراجع الروح وحيرة الكائن وعجزه ومصادرة امكاناته، لتغدو هذه الانجازات موضع تساؤل منذ الخمسينات ، مع اندلاع حرب فيتنام، وانتفاضة الشباب في فرنسا عام ١٩٦٨، التي تحدت طموحات العالم المركز «لديجولية» ما بعد الحرب، لتعقبها أزمة السبعينات الاقتصادية، وتراجع التجارب الديموقراطية الاجتماعية في أوروبا، والطفرة التكنولوجية، وسقوط النموذج السوفييتي، ومؤخرا الظهور الطاغي للعولمة ، مما أدى الى انهيار أوهام الحداثة في أشكالها السابقة، وافساح المجال لظهور تيارات فكرية، أعادت النظر في أفكار عصر التنوير عن العقل والتحرر والتقدم وانتقدت مشروع الحداثة وسعت الى مراجعته ، برفض تصور الابستمولوجيا الغربية للحقيقة ، القائمة على ادعاء قدرة المعرفة والتنبؤ ، والتمرد على ما أطلقت عليه «أسطورة الذات» التي تراها كمركز للعالم ، ونقد المنطق الكلي في السياسة والأخلاق، وما ينحل عنه من أنظمة متسلطة، ومعارضة ميتافيزيقية التفكير الفلسفي التي تتحصن بمعرفة يقينية خالية من احتمالات التناقض واللاتحديد والانقطاع[1].

كان الفيلسوف الألماني فردريك نيتشة F. Nitzsche (١٨٤٤ – ١٩٠٠)، أول من بدأ بقطيعة فكرية مع العقلانية المتمثلة بالحداثة ونبذها، حين تحدث عن عتمتها وإظلامها واكفهرارها ومرضها، وهاجم مفهومها حول التقدم، ونزع القيمة عن التاريخ كعملية صاعدة، ورفع صوته ضد عبادة الدولة والليبرالية السياسية ، وبشر بإنسان خارق، يستطيع تجاوز حدود عصره والتعجيل ببزوغ فجر جديد للبشرية.

وطبقا ليوجين فنك E. Winnick رأى نيتشة أن المفاهيم الكوزمولوجية، المتمثلة في التصورات التي تستهدف اعطاء وحدة وكلية ومغزى للتاريخ،

★ أستاذ جامعي من مصر.

هي مخططات للتفسير الميتافيزيقي التي تبغي ادراك الصيرورة ، بافتراض أن لها معنى وأن للتاريخ هدفا، بما يقود الى العدمية (٢).

وتحدث مارتن هيدجر M. Heidegger (١٨٨٩ - ١٩٧٦) عن هيمنة العقلانية على كل مظاهر الحياة، واعتبار الذات، أو بقوله «ميتافيزيقا الذات» ، أساس العالم ومقياسه الوحيد، وهيمنة التكنولوجيا، والتي هي لديه استكمال للمشروع الحداثي، من حيث احكام الانسان وسيطرته على الطبيعة ، ومن ثم فهي ليست سوى استمرار للميتافيزيقا الغربية وكمالها على الأرض، حيث التنظيم التكنولوجي للأرض هو الصيغة الناجزة للميتافيزيقا، اضافة الى النظر للكائنات كما لو كانت أرقاما تدار إدارة بيروقراطية، بما هدف لديه «تحطيم الميتافيزيقا الغربية» ، وعنى بها الافتراضات الانطولوجية التي تتحكم في التصورات النظرية (٣).

كذلك توقفت مدرسة فرانكفورت في ثلاثينات القرن الحالي أمام سيرورة العالم المطلقة السراح، ووسمت الحداثة بانطلاق العقل الأداتي instrumen tal mind، الذي يترجم الى تقدم تكنولوجي واقتصادي لا محدود، ويحفز السيطرة التكنولوجية ، بما يجعله يتحول الى مجرد جهاز للسيطرة على العلاقات الاجتماعية، والتشيؤ reification ، وتعاظم البيروقراطية . فالحداثة على ما يرى اثنان من أعلامها : ماكس هو كايمر M,Horkheimer وثيودور أدورنو Th. Adorno : «ليست سوى هيمنة عقلانية ونفعية للطبيعة وللحاجات ، لدرجة أن العقل اندمج مع السلطة وأصبح طاغيا. ذلك أنها طوعت لنفسها عقلا أداتيا ، اتخذت منه أداة في خدمة رأس المال ، فتخلت بذلك عن قوته النقدية ، اضافة الى أن العلم الحديث وجد نفسه بهذه الكيفية في خدمة المردود التكنولوجي بصفة كلية ، مما أدى الى تحول أسطورة العقلانية النفعية الى قوة مادية» (٤).

وقد مثلت المفاهيم النقدية التي صاغت من خلالها هذه المدرسة تصوراتها لأشكال السيطرة والسلطة داخل المجتمع الرأسمالي (العمل الانساني، العقل الأداتي صناعة الثقافة ، الاغتراب، ايروس التحرر واللوجوس القمعي ، انسان البعد الواحد..). قدرتها على تفسير مظاهر الهيمنة داخل مجتمعات الحداثة الرأسمالية ، وبالذات المنهج الفلسفي النقدي الذي صاغه أدورنو «الجدل السلبي» negative dialects ، والذي يعد أساس كل نزعة نقدية عميقة للحداثة (٥).

في هذا السياق ، تبلور ، وبالأخص منذ العقدين الماضيين ، خطاب ما بعد الحداثة ، ليمثل في توجهاته الجوهرية، رفضا للكلي، ونفيا للجدلي، وتكريسا للنسبي واليومي مقابل الحتمي والتاريخي، وتحررا من الزمن الخطي، والغاء التمايزات بين الاجتماعي والثقافي، ودحضا للحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية، ومراودة للحق في الاختلاف بدل التماثل ، كمحاولة لاقصاء السياسات وحيدة الجانب، وتشظيا للخطاب وتصدعه ، تعبيرا عن تفكك العلاقات السائدة.

إضاءة تاريخية :

على أن الخلاف يظل قائما حول الآفاق التي غلفت ظهور خطاب ما بعد الحداثة: هناك من يرده الى مرجعيته في تاريخ المجتمعات والأفكار الأوروبية، حيث من طغيان الثورة الصناعية والآلة العملاقة، ظهر فكر يتلمس قلق الحضارة وغربة الانسان وتشيؤ العلاقات الاجتماعية (٦). أما سكوت لاش S. Lash ، فيتعرف على مرجعيته في اضمحلال البنيوية، وضمور التفسيرات الوظيفية السببية، وتطور الفاعلية الرمزية بمضامينها النسبية، وهي توجهات أكدها على مستوى الواقع، تطور طبقات جديدة، هي الطبقات الوسطى للمجتمعات ما بعد الصناعية، والتي يمر مجالها الثقافي راهنا بتوسع (٧) . بخلاف ذلك، يعاين أستاذ الفلسفة الايطالي جياني فاتيمو G. Vattimo السياق التاريخي لما بعد الحداثة في تحولين أساسيين تستقي منهما دلالتها: نهاية السيطرة الأوروبية على العالم ، وتطور وسائل الاعلام التي أفسحت مجالا للثقافات المحلية والفرعية (٨).

وصوغ ما بعد الحداثة في مفهوم محدد، انما صار الى التشكل في سياق عملية متعددة الاسهامات متنوعة ، متفاعلة ، تجاذبتها التيارات الفكرية والحقول العلمية والمجالات الفنية المتواجدة ، وأسهم فيها الظرف التاريخي والاطار الاجتماعي واللحظة الحضارية، وهو ما عبر عنه عالم الاجتماع الفرنسي آلان تورين A.Touraine ، حين ذكر أنه نتيجة حركة فكرية ممتدة.(٩).

هناك من يرد المفهوم الى الفنان البريطاني جون تشابمان J.Champman عام ١٨٧٠ ، أو الى رودلف بانفيتز R. Bannwitz عام ١٩١٧، أو الى الكاتب الاسباني فيدريكو دي أونيس F. de Onis عام ١٩٣٤، أو الى الانثربولوجي دادلي فيتس D. Fitts عام ١٩٤٢، أو الى برنارد سميث B.Smith عام ١٩٤٤، لكن من المؤكد أن ارهاصات مهدت له في أعمال ديفيد لورنس D. H. Lawrence ، ودو صاد De Sade ، وشارل بودلير Ch.Baudelaire ، ورامبو A. Rimbaud ،وألفريد جاري A. Jarry ، وفرانز كافكا F. Kafka ، والفنان الدادائي الفرنسي مارسيل دوشامب M. de Champ ، وموسيقى البوب، والتيارات الراديكالية ، وكلها خرجت على القواعد المقررة ورفضت الخضوع لأروثوذكسية الفنون ونخبويتها ، وأومأت الى زمان ثقافي صائر للاستبدال والتجاوز.

وهكذا إذا لم يكن ثمة اسم اصطلاحي لما بعد الحداثة حاضر في أجندة الفكر الغربي وقتذاك ، فإن هذا لا يعني خلو هذه المحاولات من مسماه. ذلك أن غياب الدال الذي يعين الاسم الاصطلاحي تعيينا صريحا ، يجب ألا يفهم على أنه غياب للمدلول أو المحمول المعرفي الذي يتصل به ، أي المسمى ، انها الكلمة أو أن غيابها ، حين تفصح عن القصد.

يمكن على أية حال معاينة نشوء مفهوم «ما بعد الحداثة» كردة فعل لحالة التشوش التي أعقبت الحرب العالمية الأولى في أوروبا، ومثلت تجلياته الأولى خلال الثلاثينات،. تحديا لنزعة الحداثة، وإن جاز القول أن المفهوم قد وجد تفتحه الفعلي أيامها في الولايات المتحدة، مع ظهور الوعي الأمريكي في فن العمارة والفنون الأخرى، ولسبب من عدم ارتباط الوعي الأمريكي بماض يكبحه ويحدد شروطه، وخلال عام ١٩٤٧، قدمه المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي A. Toynbee ، ليدل على امارات ثلاث رآها تميز الفكر والمجتمع الغربيين منتصف هذا القرن، وهي اللاعقلانية والفوضوية واللامعيارية ، بسبب من أفول دور البورجوازية في التحكم بتطور الرأسمالية الغربية منذ نهاية القرن التاسع عشر، وحلول الطبقة العاملة الصناعية محلها، وهو ما رآه انقلابا بل انحطاطا للقيم البورجوازية التقليدية.

ومع الخمسينات، بدا المفهوم كرديف فني للفلسفة الوجودية التي تؤكد المبادرة الفردية وتمردها على سجن النسق، ليتطور بعد ذلك مع دخول المجتمعات الغربية مرحلة جديدة. وما لبث أن أخذ مكانه في التداول الأدبي

والفني، احتجاجا على سطحية حركة النقد الأدبي الحداثية، وهو ما أكده ليسلي فيدلر L. Fiedler والناقد الأمريكي المصري الأصل إيهاب حسن، الذي يعد أبرز الرواد المعتمدين لحركة ما بعد الحداثة. ومثل كذلك رفضا للجماليات الكلاسيكية، وبالذات ما يتصل بالسرديات والرقص والمسرح والتصوير والسينما والموسيقى وهندسة العمارة والرسم. ففي مجال فن العمارة الذي يعتبر المجال الفريد الذي تظهر فيه ما بعد الحداثة بشكل جلي ومحسوس، مثل رفضا لنموذج المعمار الحداثي المستلهم لمثال الآلة والمصنع بوصفه النموذج الأمثل، وتم تفسيره من زاوية تناقضه المباشر مع الأسلوب الصارم والوظيفي للعمارة الحديثة، وقام على خلط الأساليب الحديثة بالقديمة، والاستعاضة على التقشف بالتنميق،وعن التقليد بالاثارة، وعن التجريد بالخربشة في التصميم، ونبذ الوحدة البنائية للعمل لحساب تجاوز مفرداته التي لا تخضع لمنطق ثابت يفرض مجالات توظيفها الفني والجمالي.

بعدها برز مفهوم «ما بعد الحداثة» على شكل مساهمات نظرية ومنهجية لدى المشتغلين بالفلسفة وعلم اللغة، وعلم النفس الجماعي والاقتصاد السياسي وتاريخ الحياة اليومية وعلم البلاغة واللاهوت، والأنثروبولوجيا بكيفية أوضح، باعتبارها أكثر تراودا مع توجهات ما بعد الحداثة الثقافية. وبالذات ما يتصل بالحد من النزعة العلمية المبالغة Scientism التي سادت دراسات هذا الحقل المعرفي، وصولا الى صدق نسبي وحقيقة محدودة،وهو ما بدا في مساهمات أنثربولوجية ما بعد حداثية، تغيت طرقا للعرض والمقاربة ذات منظورات متعددة بدل المنظور الواحد، واقترحت كتابة حوارية متعددة النصوص بدل انفراد باحث واحد بنص ناجز محمل بالأحكام القاطعة والنتائج النهائية اتساقا مع التوجه ما بعد الحداثي، الذي يذهب الى أن أي نص هو عملية تفاعل بين نصوص متعددة أو ما يطلق عليه «التناص» Inter-texuality [١٠].

ومع بداية السبعينات اتخذ من منهجية التفكيك لدى عالم الاجتماعي الفرنسي جاك ديريدا Derrida سندا نظريا، وهي منهجية اهتمت بعدم استقرار كافة أشكال الخطاب، ورفض تأويلاتها القاطعة، وشحوب المسلمات الثقافية التقليدية الكبرى، ليدل وبشكل متزايد، ليس فقط على الأجناس الجديدة المبتدعة من التعبير الفني والأدبي، بل لما يقف وراءها من أساليب تدعم لوحتها، كالعفوية، والكولاج، ومناهضة التناسق راهنا، كتعبير عن ظاهرة متعددة التجليات، تخص الفن كما تخص التحليل النظري، وتسم مجالات التفكير والثقافة والاجتماع كمزاج فكري يرتبط بنمط من التفكير غير الميتافيزيقي بالعالم، وحساسية جديدة في التعبير وشرط للوجود الاجتماعي [١١].

وخلال الثمانينات، تنامى ظهور مبحث سوسيولوجي له في بريطانيا، تحت مسمى «علم اجتماع ما بعد الحداثة» Postmodern Sociology، لدى سكوت لاش. وديفيد هارفي D.Harvey، وانتوني جيدنز A. Giddens، ومايك فيذر ستون M.Featherston، وكولان كامبل C. Cambell وغيرهم،ممن حاولوا التخلي عن مفاهيم ونظريات علم اجتماع الحداثة، وقاموا بتأويل أعمال ماركس، وتكريس الكوني، والافادة من ثورة المعلوماتية، وبشروا بمجتمع خال من الطبقات والثقافات المهيمنة، وبنهاية الايديولوجيات الكبرى، وهو ما دعا نيل سملسر N. Smelser الى اعتبار هذا المبحث بداية النهاية لعلم الاجتماع الفسيفسائي المعبر عن خصوصية الدولة الوطنية [١٢].

وقراءة أعمال هؤلاء السوسيولوجيين ما بعد الحداثيين، تؤكد ارتباطها بأفكار كل من ألفن توفلر A. Toffler ودانييل بيل D. Bell، حيث طرح توفلر منذ السبعينات أول محاولة جامعة في استكشاف معالم ثورة المعلوماتية قبل أن تنطلق، والتي تعد احدى الآليات الأساسية للعولمة، وبشر بتحول المعرفة الى «وقود سريع الاشتعال»، وكرس لما أطلق عليه «مجتمع الموجة الثالثة» Third wave society. أما بيل، فرأى أن العالم يدخل عصرا تاريخيا جديدا، عاينه فيما أطلق عليه «المجتمع ما بعد الحداثي "Postmodern society" أو «المجتمع ما بعد الصناعي» "Postindustrial society" الذي ينتقل من مرحلة انتاج السلع الى مجتمع الخدمات، ويشمل كلا من البلدان الرأسمالية والاشتراكية، حين تضحى المعرفة هي القوة الرئيسية الدافعة للتطور الاقتصادي، بفضل احتلال «الرجال الجدد» من علماء وخبراء الاجتماع والرياضيات والاقتصاد لمواقعهم في حيازة لوح المعرفة، وتطبيق «التكنولوجيا الذهنية الجديدة» التي جاءت مع استخدام العقول الالكترونية، وحيث سيزول الاختلاف بين الأنظمة وينتهي التعارض بينها، ويتآكل العالم الاشتراكي، وتحل بتعبيره «نهاية الايديولوجيا» [١٣].

على أن المفهوم لا يبتعد في كافة تفاصيل مسيرته، وبخاصة في الراهن، عن تجسيده لسيرورة تآكل ثم انهيار المشروعات الكبرى (مشروع دولة الرفاه في الغرب، والمشروع السوفييتي، ومشروع التنمية في بلدان الجنوب)، وتعاظم قوة الانتاج التكنولوجي، وتزايد نذر العولمة. والمفارقة هنا في صيغة التلاقي والتنافي بين ما بعد الحداثة كمحاولة لخلخلة التأويل الكوني، وبين العولمة كمحاولة لهيكلة ناجزة للعالم.

في أزمة المفهوم:

ورغم أن مقولة التحديد لا ترد في معجم ما بعد الحداثة الرافض لأي تحديد، يشار هنا الى اختلاف دارسي ما بعد الحداثة وتباينهم حول تحديد ما يتصل بعلاقتها بالحداثة:

فريق يعاينها كامتداد لما توصلت إليه الحداثة، بمثل ما يذهب إليه الناقد والمؤرخ المعماري تشارلز جنكس Ch. Jencks، الذي رآها مزاوجة مع الحداثة [١٤]، والباحث الجزائري محمد أركون، الذي وجد في افتراض ما بعد الحداثة لتجاوز الحداثة، مجرد ادعاء [١٥].

وعبر هذا التوجه، يقترح جيدنز مفهوم «الحداثة الراديكالية» Redicalized modernity بدل الحداثة، اعتبارا من أن ما تم اعلانه بوصفه ما بعد حداثة لا يشكل بالضرورة قطيعة مع الحداثة، بل هو نسخة راديكالية أو متنامية منها، تساعد على ظهور مجتمع تعددي حقيقي، يقوم على الديموقراطية متعددة المستويات، وعلى إلغاء العسكرة وأنسنة التكنولوجيا [١٦]. على أن ذلك لا يعني رؤية جيدنز لما بعد الحداثة، وكأنها تحمل نفس سمات الحداثة، ويضرب مثالا على ذلك بأن الذات، وهي مقولة أساسية في فكر الحداثة، يمكن رؤيتها من المنظور ما بعد الحداثي بوصفها «متحللة أو منعزلة بفعل تفتيت التجربة»، بينما تعتبر في اطار الحداثة: «أكثر من موقع للقوى المتقاطعة»، نظرا لأن الحداثة قد أتاحت عمليات

نشطة لانعكاس الهوية الذاتية[١٧].

وثم فريق ثان، ينظر الى ما بعد الحداثة كردة فعل لما آلت إليه الحداثة وهو ما ذكره عالم الاجتماع الأمريكي رأيت ميلز C. Wright Mills نهاية الستينات ، حين أكد على تحول العالم الى ما بعد الحداثة، أو ما أطلق عليه «الفترة الرابعة» بعد «الفترة الحديثة» ، بما لا يعني لديه فشل مشروع الحداثة ، بل فشل نوعها الذي أنتج ظاهرة الجمهرة والتلاعب بالديمقراطية في الغرب، والدوجماتية الستالينية في الشرق، وخلص الى أن هذه الفترة الرابعة ستشهد: «انهيار تفسير العالم ، القائم على الليبرالية والاشتراكية ، النابعتين من أفكار عصر التنوير ، وستضحى فكرة الحرية والعقل مشكوكا فيها. إذ لعل زيادة العقلانية لن تضمن ارتفاع مكانة العقل» [١٨].

والفريق الثالث يرفض اعلان فشل الحداثة، وهو ما نستبينه لدى سمير أمين، الذي رأى فيها مشروعا تحرريا ، نشأ عندما تخلى الفكر الفلسفي عن طابعه الميتافيزيقي، الذي كان يؤكد على أن هناك نظاما يحكم الكون ويفرض نفسه على الطبيعة والتاريخ ، كما كان الأمر سائدا في العصور القديمة ، لتجيء الحداثة فتعمل على بلورة الوعي بالتقدم، وتحقق أعظم انجازات الانسانية إن على المستوى المادي أو الديموقراطي أو الأخلاقي، برغم حدودها وانتكاساتها، وبما يترتب عليه من النظر إليها لا كمعطى نهائي ، بل كصيرورة متواصلة ، وان ارتدت أشكالا لامتباينة، طبقا لاجاباتها على التحديات التي يواجهها المجتمع، أو بما كشفت عنه تطبيقاتها منذ السبعينات من ضعف شديد، وعجز عن تقديم بديل تنموي لبلدان الجنوب.

ويرى سمير أمين أن ما يلازم سيادة ما بعد الحداثة في المجال النظري، انما هي حركات ردة تدعو الى العودة لما قبل الحداثة، وهو ما يعني تنازلها في مجال صنع التاريخ، والهروب أمام التحديات الحقيقية، ومن ثم فهي لا تعدو أن تكون تجليا طوباويا سلبيا، خاصة حين تقبل في النهاية الخضوع لمقتضيات الاقتصاد السياسي للرأسمالية في المرحلة الراهنة، مكتفية بوهم امكان إدارة هذا النظام بأسلوب انساني [١٩]. ذلك أن ما بعد الحداثة لديه ، يرتبط بسياق أزمة انهيار مشروع بناء الاشتراكية ومشروع الدولة الوطنية، وما تؤدي إليه من تشتت في الفكر الاجتماعي ، ويقترن بايديولوجيا الليبرالية المعولمة، ويعد بالوصول الى مجتمع قائم على الوفاق العام والتحرر من الصراع الايديولوجي، وهو ما يبدو لدى البعض من روادها ، ممن تحدثوا عن «نهاية الايديولوجيا»، وحاولوا فصل مفهوم «العقلانية» عن مفهوم «التحرر» .

أما الفريق الرابع، فيراوح في كشف العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة، بمثل ما ذهب إليه ايهاب حسن، الذي يرى ضرورة ادراك هذه العلاقة على مستويي التواصل واللاتواصل، فهو من ناحية ، يرى عدم وجود حد ناجز يفصل بينهما. ومن ناحية أخرى، فثم امكانية لديه لتمييزهما، انطلاقا من أن الحداثة أقرب الى الرؤية الابولونية التي لا تدرك سوى التزامنات التاريخية، فيما بعد الحداثة الى الاحساس الديونيزي الحسي الذي لا يلمس سوى البرهة المفارقة.

ويقدم ايهاب حسن تفصيلا لهذا التمايز، انطلاقا من أنه إذا كانت الحداثة تقسم بالسرد ، وامكانية التحديد والتعالي ، والشكل والتراتبية، والتمركز ، والنمط، فإن ما بعد الحداثة تتلبسها مقولات نقيضة من مثل رفض البنية السردية ، والافراط في التعدد، والمحايثة ، والتفكك، والفوضى ، والتبعثر، والتحول ، وإن لم يستبعد تعايش هذه النقائض في نزعة واحدة[٢٠].

وربما لهذا، عسر صوغ تعبير موحد لما بعد الحداثة : فايهاب حسن يعاينها كدورة Postmodern turn ، وليوتار وديفيد هارفي كوضع ما بعد حداثي Postmodern condition [٢١]، وتالكوت بارسونز T.Parsons كاحتمال ما بعد حداثي Postmodern possibility [٢٢]، وهال فوستر H.Foster كثقافة Postmodern culture [٢٣]، فيما يتحدث آخرون عن «حساسية ما بعد الحداثة» Postmodern sensitireness، أو «فكرة ما بعد الحداثة» idea of Postmodernity [٢٤]، بما يوحي بقلق مثل هذا النموذج الفكري من المابعديات، تلك التي راجت منذ منتصف القرن الحالي، وهو ما يشير اليه مفهوم «ما بعد التاريخي» لدى رودريك سيدنبرج R. Seidenberg عام ١٩٥٠، و«ما بعد الحضارة لدى كينيث بولدنج K. Boulding عام ١٩٦٤، و«ما بعد الثقافة » لدى ليونيل تريلينج L. Trilling عام ١٩٦٥، و«ما بعد الصناعي» لدى دانييل بيل عام ١٩٧١، و«ما بعد الاقتصادي» لدى هيرمان كاهن H. Kahn عام ١٩٧٤، و«ما بعد العهد الحديث» لدى اميتاي اتزيوني A.Etzioni عام ١٩٧٨، و«ما بعد الرأسمالية» لدى سمير أمين عام ١٩٨٨، و«ما بعد المادية» لدى رونالد انجلهارت R. Inglehart عام ١٩٨٩، اضافة الى «ما بعد الوظيفية» ، و«ما بعد البنيوية» و «ما بعد الامبريالية »، و«ما بعد الكولونيالية» . وكل هذه المابعديات على تراوحها، تمثل نتاجا لوضع تاريخ مشترك، على ما يورد الناقد العربي الأصل جلال قادر، ورغبة في حيازة القوة عند اختيار التسميات على ما يذكر ايهاب حسن.

وهذه النماذج المابعديات تشكل حقبا من صعوبة التحديد والانفلات عن التصورات القارة ، بحكم ارتباطها بحالة القلق والتوتر التي تنتاب العالم، ورغبتها في الابتعاد عن ماض بعينه، مع العجز في الوقت نفسه عن تسمية الحاضر، أو فتح كوى للعثور على حلول المشاكل المستقبل[٢٥] ، وإن لاحظ ليوتار أن المدلول الزمني لبادئة المابعد في مفهوم «ما بعد الحداثة» ، لا يتطابق بالضرورة مع مدلولها النظري، فلئن أوحت ، ظاهريا ، بما يتعقب عصر الحداثة تاريخيا، فإنها لديه ليست كذلك من الناحية النظرية ، حيث يمكن ارجاعها الى كل ما سبق الحداثة ، أو تزامن معها الى دائرة الظل بفعل سيادتها [٢٦].

تيارات ما بعد الحداثة :

وقد ترجع مراوغة ما بعد الحداثة كنموذج فكري الا أنه يعكس بنية احساس أكثر منها بنية واقع، بالنظر الى قيامه على افتراضات غير محسومة لا على أسس موضوعية محددة، والى خضوعه لمنظورات المقاربات النظرية : «من بينها ما بعد البنيوية والتفكيكية والفلسفية ما بعد التحليلية والتداولية وهي مقاربات تسعى الى تجاوز التصورات العقلية ومفهوم الذات العاقلة، باعتبارها تمثل أساس التقليد الفلسفي الحداثي، الذي خط ديكارت وكانط معالمه الأولى» [٢٧].

ورغم تعدد هذه المنظورات، والتي تشكل بهذا القدر أو ذاك تيارات ما بعد حداثية ، فإنها توحدت حول نقد الأساس العقلاني والذاتي للحداثة، وهو ما يتضح لدى ميشيل فوكو M. Foucault ، وجاك ديريد J. Derrida وجيل دوليز J. Deluze، والفيلسوف البرجماتي الأمريكي ريتشارد رورتي

R. Rorty تحديدا، وإن نبهنا ايهاب حسن الى احدى أهم المشكلات في دراسة ما بعد الحداثة ، وهي: منْ من الباحثين يختار منْ من الكتاب بوصفه من كتاب ما بعد الحداثة؟ وما هي دوافع هذا الاختيار (٢٨).

لقد وقف فوكو ضد صوغ النظريات العامة، واستند الى مقاربة جينالوجية تبدأ بالامساك بخيط ملموس في الحاضر ليتلمس ما قبله بعد ذلك ، واهتم بكشف الوجه الآخر للعقلانية الحديثة، المتجسد في مؤسسات العزل والعقاب، وركز على تحليل السلطة، وتبيان خطأ ومحدودية فهمها بحصرها في كيان محدد ، هو جهاز الدولة المركزي ،ووضح شموليتها لكافة آليات اخضاع الجسد باسم نظام أومعرفة، بهدف تحقيق نوع من التشريح السياسي للجسد I, anatamie politique du corps ،يسمح بالحصول على بأجساد طيعة منقادة، وقابلة للاستخدام والتحويل والانتاج، كما يسمح في نفس الوقت لاخضاعه للأنظمة القائمة والفئات الحاكمة ، بطرق مستترة، و«أكثر ديموقراطية »، تقوم على ترويض الجسد وترويض الفرد بواسطة مؤسسات متنوعة ، كالمدارس ومصحات العلاج النفسي والعقلي والسجون والورش والمعامل وثكنات الجيش والمستشفيات ، وهي مؤسسات لا تعمل بمجرد اصدار أوامر مدعومة بالتهديد واستخدام القسر العنيف ، بل بتنظيم وتقسيم المكان، وعزل وتوزيع الأفراد ، وتنسيق تحركاتهم ، ومراقبتهم في صمت وباستمرار، والاحتفاظ بملفات وسجلات دقيقة للتحري عنهم ، والغاية القصوى من هذا الجهاز ، والذي أطلق عليه فوكو، ميكرو فيزياء السلطة« microphysique du pouvoir، هي حصر الجسد في بعد واحد ، هو بعد التدجين (٢٩).

وانطلاقا من نبذه لفكرة السلطة كممارسة قائمة على الهيمنة ، ارتأى فوكو أن الحداثة أفرزت نظم الاستبداد واستبعاد الشعوب وازدواجية المعايير، كما أفرزت النازية التي دمرت الشعوب ، ودعا الى تطوير أنماط جديدة من السلوك والتفكير والرغبة، تنبني على التكاثر prol fération بدل الاختزال والتوحيد unification، وعلى التقابل juxtaposition بدل التماثل similitude، والانفصال disjonction بدل الاتصال conjonfction ، أي أنماط نميز بموجبها ما هو متعدد متنوع عما هو موحد متشابه متطابق ، وما هو متحول متناثر عما هو ثابت متضافر، وما هو جوال متحرر عما هو راسخ قار، وما هو عبارة عن سيولات دائمة عما هو ضرب من الوحدات الجافة الجامدة، وهو ما يبدو واضحا في تحليله لميكانيزمات السلطة التي اعتبرها لانهائية (٣٠)، وإن لم يذكر ماهية المصالح التي تمثلها.

أما ديريدا ، ففي معرض انتقاده للحداثة ، شكك في امكانات البنيوية ، ورأى أن النظام الميتافيزيقي هوكل نظام فكري لا يمكن مهاجمته وتقويضه، لهذا يجب اجتثاثه من جذوره، وأن محاولة تصور مجتمع معقلن محاولة فاشلة، لأن إدارة عقلانية للأشياء هي فكرة خاطئة الى حد مأساوي ، وأن الحياة الاجتماعية التي تخيلها فلاسفة الحداثة شفافة ، تحكمها اختيارات عقلانية ، انكشفت عن أنها مملوءة بالسلطات والنزعات، بينما كان التحديث نفسه يبدو تدريجيا أقل نموا في الداخل ، وأكثر استجابة لتحريض الإرادة القومية، أو الثورات الاجتماعية .. وأن المسافة التي تعمقت بين الحداثة والتحديث ، بين الرأسمالية والقومية ، قادت الى تلاشي الحلم بمجتمع حديث يحدده انتصار العقل»(٣١).

وبهذا التوجه ، طرح ديريدا مفهوم «التفكيك» La déconstruction ، لا بقصد تفكيك المركزية الأوروبية فحسب ، بل لنقد أشكال الهيمنة داخل الحداثة نفسها، وتحقيق أشكال جديدة من الحريات الفردية داخل الحداثة.

ويقوم التفكيك لديه على مقولات أساسية ، تنظيم استراتيجية في القراءة والتأويل، وتصديع بنية الخطاب واستيضاح المطمور من شبكته الدلالية، من أهمها مقولة «الاختلاف» La différance وتعني لديه الازاحة التي تضحى اللغة بواسطتها أشبه ببنية من متغيرات الحضور والغياب، ومقولة «التمركز حول العقل» Le logocentrism، الذي صاغه في محاولة منه لهدم اليقين المطلق في الفكر، لتأسيس بنية قوة في خارطته (٣٢).

وطمح رورتي في الافادة من تصورات نيتشة وهيدجر وديريدا ، في بناء تصور فلسفي ما بعد حداثي، يجمع بين الفلسفة البرجماتية ويقظة التقليد الأوروبي ، وهو ما حدا به أن يرفض نمط الخطاب الفلسفي الذي يقيم مزاعمه على منطق كوني ثابت، مستنكرا دوجماتيته وعمقه، وحيلولته دون مستقبل انساني واعد.

وارتأى دوليز أن النشاط الحقيقي للفلسفة لا يعتمد على المعنى الذي ينفي اللبس، وإنما الذي يكرس للمفارق والمختلف، منعا لتثبيت مبدأ الهوية، ورفضا للخطاب الكلي الذي رآه يختزل الفلسفة الكلاسيكية. وفي هذا الاطار ، عمد مع زميله فيلكس جاتاري F. Guattari ، الى تبيان قصور ونقد تصور التحليل النفسي الفرويدي ونظرية الثورة الماركسية والنظام الرأسمالي ، فانتقد الأول بهدف توسيعه خارج نطاق الأسرة ، والثانية لوقوفها ضد الرغبة ، والثالث لأنه يولد الاغتراب ، حين يضع الرغبة في المجال الخصوصي والانتاج في المجال العمومي ، في ظروف مجتمع يحكمه منطق الربح والانتاج والمردودية (٣٣).

ولعل تعدد هذه المرجعيات ، كان وراء تعدد توجهات ما بعد الحداثة، التي يرصد منها آلان تورين أربعة تيارات فكرية ، (ما فوق الحداثي، الحداثي المضاد، ما بعد التاريخي والمضاد للحداثة) ، يمثل كل منها شكلا من أشكال الانقطاع مع الحداثة (٣٤)، اضافة الى انقسام هذه التوجهات في الولايات المتحدة ، ما بين اتجاه ما بعد حداثي معتدل، تمثله كتابات جيمس كليفورد J. Clefford وجورج ماركوس G. Marcus ومايكل فيشر M. Fischer، وآخر متطرف، يظهر واضحا في كتابات ستيفن تايلر S. Tyle، وبين تيار محافظ وآخر راديكالي.

نحن إذن إزاء ما بعد حداثات، يروج آخر أشكالها راهنا في الولايات المتحدة تحت مسمى «الحداثة الجديدة Neo _ Modernism لدى سكوت D. Scott وأونج A. Ong ، وإن بدا الجذر الفلسفي لهذه المابعد حداثات كمحاولة لاستثمار منجزات الفكر الغربي، في تململه من الحتمي المطلق القائم على الاعتقاد بالحقيقة الناجزة والتعميمات المجردة والتوحيد المتعسف للتنوع وعدم الثقة في الفكر النقدي الى النسبي والاحتمالي والمتعدد، وما واكب ذلك من نظرات ورؤى للعالم مختلفة ففي عالم يحمل امكانات عديدة لا وجود لصراع ذي شكل واحد أو اتجاه واحد أو هدف واحد، بما يحيل المجتمع الى أفراد متنافسين يختلفون ويتفقون، فتنتفي قدرة الأفكار على التأثير، وقدرة النظريات الكلية على تقديم البدائل ، وهو ما ارتكزت عليه ما بعد الحداثة ، حيث المابعديات تشكل فترات من صعوبة التحديد والانفلات عن الأطر والمناهج والتصورات القارة (٣٥).

يمكن على كل حال اعتبار ما بعد الحداثة امتدادا لنقد مشروع الحداثة حول العقل والتقدم والذات ومعنى التاريخ، كما ورد لدى هؤلاء الكتاب ، ممن قدموا نقاط ارتكاز مهمة لفكر ما بعد الحداثة ، الذي سيمضي شوطا

أبعد في تجذير انتقاداتهم، فلا يقتصر على نقد الحداثة، بل يتولى نفيها، والزعم بسقوطها النهائي، بعد أن رآها وصلت الى نهايتها، وأخفقت في تحقيق وعودها، بما يجعل من هذا الفكر أشبه بتحول جذري في شروط الوجود الحالة، أي شروط مجتمع تنبثق فيه قوى سياسية جديدة، وتنشط قوى ثقافية طليعية، وتستنفد فيه بعض الأيديولوجيات الكلاسيكية، وشروط طرح سؤال المشروعية بوصفه مشروعية ذاتية للسلطة، وفقدانا لمشروعية الانساق الفكرية المغلقة التي عادة ما تأخذ شكل المذاهب والأيديولوجيات، وشروط مجتمع ما بعد صناعي معلوماتي، وشروط المؤسسات الجديدة للرأسمالية العابرة للقوميات.

وعلى ما يورد ديك هيبدايج D. Hebdige، فإن: «رواج مفهوم ما بعد الحداثة، أثار مشاكل خاصة به، إذ مع انتهاء عقد الثمانينات تزايدت صعوبة التحديد الدقيق لدلالاته بسبب من تشعب الآراء حولها، وتجاوز الحدود بين مختلف فروع المعرفة في التعامل معه، وسعى أطراف عديدة للاستشهاد به، واستخدامه للتعبير عن اهتمامات وتوجهات متباينة» (٣٦).

المضاد للحكايات الكبرى:

والاتفاق قائم على اعتبار ليوتار (١٩٢٤ - ١٩٩٨) هو فيلسوف ما بعد الحداثة البارز، منذ قدم عام ١٩٧٩ كتابه الذي حدد فيه معالم ما بعد الحداثة، وأصل بُعدها الثقافي كملمح أساسي، أطلقه على وضعية المجتمعات الغربية المعاصرة التي أحبطتها وعود الحداثة.

وتتبدى أفكار ليوتار بهذا الصدد، في اعلان سقوط الحتمي سواء في العلوم الطبيعية أو في التاريخ المعاصر، واستتباعا رفض مفهوم التقدم الخطي بالنظر الى انفتاح التاريخ الانساني على احتمالات متعددة، وتجاوز مسلمات الحداثة عن الانسان والعقل والتاريخ، ومشروعها الذي رآه يتسم بالميتافيزيقية والمثالية، وينضوي في الايديولوجيات التي حاولت في رأيه بنينة الزمن واعطاءه معنى ناجزا.

ذلك أن غياب الأفق الكوني والتحرر العام لديه، يسمح للانسان ما بعد الحداثة بالتأكد من نهاية فكرة التقدم والعقلانية والحرية، في ظروف تواجه فيها نصف البشرية التعقيد، والمجاعة للنصف الآخر، اضافة الى أن الحروب والأنظمة الشمولية التي عرفتها البشرية مؤخرا تركت الانسان يعيش بلا أوهام أوأساطير، أو بتعبيره من دون حكايات كبرى grands récits أو حكايات ميتافيزيقية métarécits، ومن ثم فمن المستحيل التفكير في المستقبل، بعد هذه الحروب والأنظمة. لذلك لا يستطيع انسان ما بعد الحداثة أن يثق في العقلانية والتقدم والثورة ولا من العلوم الحديثة والمعاصرة التي لا تستند إلا على معيار النجاح وحده، مستبعدة الحقيقة والعدالة (٣٧).

وهو يميز بين الحداثة وما بعدها، متراودا مع تصنيف جيرار جينيت G. Genette لأنماط الحكاية وتقنياتها، فينطلق من اعتبار التاريخ حقائق كونية أشبه بحكايات متتالية عاشت البشرية تحت سطوتها فهو يستخدم مفهوم الحداثة: «لوصف أي علم يمنح لنفسه المشروعية بالرجوع الى ميتا - خطاب من هذا النوع، حين يلجأ صراحة الى هذه الحكاية الكبرى أو تلك من قبيل جدل الروح أو تأويل المعنى أو تحوير الذات العاقلة أو العاملة أو خلق الثروة» (٣٨)، على حين يعرف ما بعد الحداثي بأنه: «التشكك ازاء الميتا - حكايات» (٣٩) ويعني بها الحكايات الكبرى التي توظف لتكريس شرعية

مختلف المشروعات السياسية أو العلمية. ويقصد هنا تعرية ما يصفه بحكايات التبرير، التي قامت على الوعد بانعتاق الانسانية، ونشر أنوار المعرفة وتحقيق الحرية، مثل المسيحية وأفكار التنوير و«الحكاية الماركسية الكبرى»، باعتبارها لديه أنماطا ميتافيزيقية كلية، قامت على الغائية والذات العظمى للتاريخ والنظرية الناجزة، معلنا فشل هذه الحكايات التي رآها تقوم على وهم التحرر (الثورة الفرنسية)، أو التأمل (الجامعة الألمانية)، أو هما معا (الماركسية). «ذلك أن معسكر التعذيب في أوشفيتز ينتقص القول العقلاني وتجبر وعناد ستالين يفندان الأطروحة الانسانية، واندلاع ثورة مايو ١٩٦٨ ايذانا بانزلاق مزاعم الليبرالية في هوة سحيقة» (٤٠).

عوض ذلك، يدعو ليوتار الى حكايات صغرى pétites histoires محلية، تتناول قضايا المهمشين، و«البدائيين» وسكان المستعمرات السابقة وثقافات الأطراف، وترتكز في شرعيتها على الطاقة الأدائية لا المعيارية، كشكل جوهري للابداع وبخاصة في العلم. وهو بهذا، يؤكد على التخلي عن الأطر المستقرة، وعلى عدم جدوى أية محاولة للتحويل الجذري للمجتمع الراهن، وهو ما يتضح في نفيه للتجاوز والذات والتاريخ والتقدم، فهو ينفي التجاوز، باعتباره تماهيا مع الجديد يفتقر الى القيمة بالنسبة لما بعد الحداثة. وينفي التاريخ، حيث تميل تكنولوجيا المعلومات الى نزع طابعه، بقصرها للأحداث ضمن مستوى التعاصر أو التزامن، أي تمجيد الحاضر والاقامة فيه. وينفي الذات، مادام التحديث الرأسمالي قد فتت الفرد بتقسيم العمل، وحلل الفردية عندما شيأ وبفرط وجودها، فإن اقرار ما بعد الحداثة بذلك لا يحمل جديدا، سوى جعل أطروحة الذات مطلقة الى حد انكار الأسلوب الشخصي في الفن واغلاق الباب بإحكام أمام ذاتية جديدة.

وهكذا، فانطلاقا من اعتبار التاريخ مفتوحا على احتمالات متعددة يسعى ليوتار الى تحطيم سلطة الانساق الفكرية الكبرى والماركسية تحديدا، والتي برغم قيامها على نقد واقع وفكر وقيم الطبقة البورجوازية التي اقترن بها مشروع الحداثة تاريخيا، فإنها لديه تتضمن نوعا من مركزية العلة وانغلاق النسق، حين تزعم قدرتها على التفسير الكلي للتاريخ والمجتمع، فتعجز عن قراءته والتنبؤ بمصيره يقابل تنديده بالماركسية، وعدم تبنيه تفسيرات ماركس منذ كان عضوا في جماعة «اشتراكية أو بربرية» Socialisme ou Barbarie، تجاهل واغفال مثالب الرأسمالية، الكامنة في احتكار حق العنف وتمثيل الدولة من قبل الكيان السياسي، وتهاونها في حل مشاكل الفقر والبطالة والبيئة، مما دعا أستاذ الفلسفة البريطاني مادان ساروب M. Sarup الى التساؤل عن مراوحة ليوتار بين دفاعه عن الحكايات الصغرى التي تبرر تصوراتها وممارساتها من داخل منظوماتها الفكرية والرمزية، وبين الحريات الفردية والجمعية التي تمثل قيما شاملة (٤١).

مساءلة:

ربما يبدو الأمر مهيأ الآن، بعد مقاربة ما يتعلق بخطاب ما بعد الحداثة، أن نعرض للنقدات التي وجهت إليه، والتي بلغت حدا دعا أمبرتوايكو U. Eco الى النظر لما بعد الحداثة ككلمة تقول كل شيء، وكمفهوم ينطبق على أي شيءيريده من يستخدمه (٤٢)، وبتيري ايجلتون T.Eagleton الى اعتبارها «تفتيت غير سياسي للنفس» (٤٣). وبجان بودريار J.Baudrillard الى وصفها بأنها عملية تدمير للمعنى (٤٤).

ولعل أهم من هاجم خطاب ما بعد الحداثة هم: جاك بوفريس J.

Bouveresse أستاذ الفلسفة الحديثة بجامعة السوربون ، ويورجين هابرماس آخر أجيال مدرسة فرانكفورت ، والناقد الأمريكي فردريك جيمسون F. jameson.

يدافع بوفر يس عن الحداثة ، التي رآها تمثل عصرا تاريخيا قضى على عصور الظلمة الغابرة ، ويرى أنها عملت على تطوير امكانات العقل، وأفضت الى ثورة في المعرفة والتطور العلمي والفني والسياسي والاقتصادي، واتهم فلاسفة ما بعد الحداثة بتقويض العقل ومقومات الحضارة الغربية وهدم المنظومات الأيديولوجية واشاعة العدمية والخواء واللامعنى، في اعلانهم عن نهاية التاريخ وموت الثقافة ووفاة التقدم، وحمل نيتشة مسؤولية هذا التيار اللاعقلاني الحاقد على الحداثة ومنجزاتها، وشن هجوما على كل من فوكو وديريدا حول موضوع تمركز السلطة، ورأى أنها ليست بالضرورة مرادفة للقمع [٤٥].

أما هابرماس، فالحداثة لا ترتبط لديه بمرحلة تاريخية ، كعصر النهضة أو التنوير أو حتى الحاضر، وانما تبرز كلما تجددت العلاقة بالقديم ،وتم الوعي بالمرحلة الجديدة. من هنا فإن ما بعد الحداثة عنده ليست صفة لعصر جديد، حيث اذا كانت الحداثة قد استمدت شرعيتها كعصر جديد للانسانية، من داخل مشروعها الخاص عن العقل والحرية والفردية، فإن ما بعد الحداثة تعتبر نوعا من الاستئثار بالمنجزات المادية والسياسية للحداثة ، لكن مع مجافاة مبادئها حول العقل والتنوير . انها برأيه، استمرار لتيار تحديث المجتمع، افتراضا من أن الحداثة والتنوير لا يحدهما أفق.

ورغم أن هابرماس لا يماري في أزمة الحداثة ، ضمن السياق الملموس للتطور الرأسمالي في الغرب، وفي العالم أجمع، إلا أنه يعمد الى اعادة تفسير فكرتها ونقدها وتطويرها وتوسيعها ، مركزا بشكل خاص على بعدها التحرري الشامل، وموضوعية القيم الانسانية التي بشرت بها، بما يعني أن الحداثة التي يدافع عنها بمثابة مشروع لم يكتمل بعد، تقع على قوى اليسار والديمقراطية مهمة استئنافه . لهذا السبب ، بدت له دعاوي وحجج ممثلي ما بعد الحداثة للتنصل من هذا المشروع، بمثابة عودة الى التقاليد المعادية للتنوير، سواء كان مصدرها الغرب أو بقية أجزاء العالم [٤٦].

وفي نظره ، فإنه بدل التخلي عن مشروع الحداثة يجب القيام بفحص نقدي له، واظهار سلبياته وايجابياته، واستخلاص الدروس اللازمة لاستكماله. ولهذا هاجم ما بعد الحداثة ، ونعت أعلامها بالمحافظين الجدد، وطالب باعادة الثقة في مشروع الحداثة ، بالكشف عن منطق آخر في تطويره، عن طريق ابقاء الباب مفتوحا أمام ما أطلق عليه زيادة الفعل التواصلي بين الأفراد والجماعات ، كفاعلية تتجاوز العقلية المتمركزة حول الذات ، أو الشمولية المنغلقة التي تدعي أنها تتضمن كل شيء ، أو الأداتية الوضعية التي تفتت وتجزيء الواقع [٤٧]، وإن ارتأى ليوتار أن هذا الفعل قد يصعب تحقيقه في ضوء التفتيت الحادث للكيان الاجتماعي الى شبكات مرنة، قوامها التمييز المعاصر لمجالات الحياة والتلاعب اللغوي لا الفعل التواصلي، الذي يعتبره هابرماس وسيلة لتحقيق الانعتاق [٤٨].

إن هابرماس يحاول انقاذ الجانب الايجابي للحداثة ، حين يقدم قانونا تواصليا جديدا لعقلانيتها، يقوم على أساس فردي وعقلاني وشفاف، ويسعى الى اجماع مع الآخر من خلال حوار غير مشوه. لكن فعالية هذا القانون لا يمكن تحقيقها الا بتجاوز الحدود البورجوازية للرأسمالية، وبخاصة في شرطها الراهن البادي في الليبرالية المعولمة. وهذا الشرط الراهن يميل في اتجاه «كونية سيميائية» لمنظري ما بعد الحداثة ، بما يجيز التحقق من تقارب العولمة وما بعد الحداثة، انطلاقا من سعيهما المشترك في تقليص العالم ، بتفكيك الحكايات الكبرى والكيانات والهياكل الشمولية.

وحسب جان ماري دومنياك Jean - Marie Domenach، ينتج منطق العولمة في المجتمع ما بعد الصناعي ظواهر جلية، تطوح بالقيم والأساطير التي مثلت أساس الحداثة ، وتثير أزمة الهوية بوصفها أزمة المعنى شكلا ومضمونا، وتضع عقيدة الحداثة في التقدم والليبرالية والشمولية الغربية موضع التساؤل [٤٩]. ذلك أن هذا المنطق يحتاج، لكي يصبح أكثر اقتناعا ، الى الافادة من بعض جوانب ما بعد الحداثة، التي تطور نقدا جذريا لمفاهيم يوتوبيا وشمولية التقدم والعقل الكلي،. ويهاجم فردريك جيمسون ما بعد الحداثة ، بمعاينة تجلياتها الثقافية، وبخاصة في فنون العمارة والرسم والسينما والفيديو والأدب، برؤية سوسيولوجية ، تتوخى مقاربة هذه التجليات ضمن اطارها الاجتماعي. ولديه ، فبرغم تأبى النماذج الفكرية عادة على التأثر المباشر بالتكوين الاقتصادي الاجتماعي، فإن نزعة التنوير ترتبط بمرحلة الرأسمالية الميركنتالية ، التي سادت أوروبا في القرن السابع عشر حتى الثلث الأخير من القرن الذي يليه ، وتتسق مع نشاط هذه المرحلة الزراعي والتجاري وترفدها تكنولوجيا البخار والقاطرة والدولة القومية كوحدة أساسية آنذاك، أما نزعة الحداثة ، فترتبط بالرأسمالية الامبريالية التي تبدت منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، وتتسق مع النشاط الصناعي، وتكنولوجيا الكهرباء والسيارة وغزو المستعمرات وتقسيمها واحتكارها ، على حين ترتبط نزعة ما بعد الحداثة بالطور الراهن الثالث للرأسمالية ،أي بالرأسمالية متعددة الجنسيات، وتكنولوجيا الاتصال والمعلومات والعالم كله كفضاء لها [٥٠].

وينظر جيمسون الى ما بعد الحداثة ، كجزء من تغيرات واسعة ومتعددة الأوجه، تمثلت عمليا في ثورة الالكترونيات ووسائل الاتصال ، وفي الانتقال من النموذج الفيزيائي الكتلي الى النموذج البيولوجي التفاعلي، وسياسيا في تنامي ظواهر اجتماعية جديدة كحركات البيئة والنساء والهويات الثقافية، ونظريا في الانعطاف نحو التفكير في المنظومة اللغوية من زاوية اللاتحديد واللامقايسة، ورفض المبدأ اللغوي لدو صويسر F. de Saussure ، القائم على الفصل بين الدال والمدلول [٥١].

ومع موضعة ما بعد الحداثة في هذا الاطار ، يخلص جيمسون الى أنها تمثل الاطار المعرفي الكامن للعولمة ، حين تنطلق من قبول جوهر الرأسمالية حيث لم تعد الرواسب ما قبل الصناعية، من ريفية ورعوية وحرفية، تلعب أي دور في الاقتصاد السياسي للمجتمع، وأن روح ما بعد الحداثة هي بمثابة روح رأسمالية عصر الشركات الكونية، حيث يقوم رأس المال بإلغاء كل الخصوصيات ، كما يلغي الذات المتماسكة التي يتحد فيها التاريخي والذاتي، وتحل القيمة التبادلية العامة محل القيمة الآلية للأشياء [٥٢].

ونبادر هنا بتسجيل التنبه الباكر منذ نهاية السبعينات ، لملامح منسوبة الى اهتمامات ما بعد الحداثة من قبل بعض المثقفين العرب، حين بدت مسائل كالابداعية ، والآخرية otherthness ، والتناص، والصورولوجية imageology ، والتأويل ، ورؤية العالم، والجسدية، والتفكيكية ، والاختلاف ، تشق طريقها لدينا في علم الاجتماع واللغة والانثروبولوجيا والأدب والفلسفة وهو ما ظهر في أعمال الباحث التونسي عبدالكبير الخطيبي حول تفكيك الخطاب ، ومؤخرا لدى

الباحث التونسي الطاهر لبيب حول الصورولوجية، والمصريين أحمد أبوزيد حول رؤية العالم وجابر عصفور حول التناص، وصبري حافظ حول الحساسية الجديدة، ونصر أبوزيد حول التأويل، والفلسطيني فيصل دراج حول الحداثة المبدعة.

ها نحن نزاول التحديق في خطاب ما بعد الحداثة، كحكاية جديدة قدمت أعمالا غنية وجسورة في مختلف ميادين الفنون وحقول المعرفة وهزت ركائز كانت تبدو راسخة، وحاولت الانصات للهواجس المواربة والتعبير عن تجلياتها، حين استكنهت المجاز، وحاورت الغياب، وحركت الثوابت والتمركز حول العقل، ودشنت الاختلاف، وأنتجت ظروفا للخوض في مجالات غير مسبوقة، وطرحت فرضيات ذات طابع طليعي، وكشفت الصلة بين مقولات كانت تبدو متباعدة، وهجرت المطلق والتوجه الى الأسئلة المعرفية الكلية، وأضاءت قوى كامنة في صنوف الصيغ والأفكار والأساليب الابداعية، لكن فاعليها المعرفيين، بدوا مثل أطفال منتصف الليل: استاءوا وخرجوا على النص، وفضلوا ذاكرة الكلمات المتقاطعة، وموهوا، لأنهم امتثلوا لشروط مجتمع المشهد المتشظي بحاضنة تاريخية مأزومة وطروحات شتيتة.

الهوامش :

١ - كامل شياع: «في ثقافة ما بعد الحداثة وسياستها»، مجلة (الطريق)، العدد الأول، يناير - فبراير ١٩٩٩، بيروت، ص ٩٦.

٢ - أو يغن فنك: فلسفة نيتشة، ترجمة الياس بديوي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٧٤، ص ١٨٣.

٣ - Vattimo, G. La Fin de la modernité - Nihilisme et Hermonétique dans la culture post - moderne, traduit de l'Italien par Ch. Alunni, Seuil, Paris, 1987, pp. 184 - 185.

٤ - Horkheimer, M. and Th. Adorno : Dialectic of Enlightement, Herder and Herder, New York, 1972, p. 41.

٥ - محمد حافظ دياب: «مدرسة فرانكفورت - جدلية الوحدة والتنوع»، مجلة (المنار)، العدد (٥٧)، فبراير ١٩٨٨، القاهرة، ص ١٢٤ - ١٢٥.

٦ - فيصل دراج: «ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة»، مجلة «الكرمل»، العدد (٥١)، ربيع ١٩٩٧، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، ص ٨٢.

٧ - Lash, S. : The Sociology of Post - Modernism, Routledge and Kegan Paul, London - New York, 1999, p. 63.

٨ - Vattimo, G. Op. cit., pp. 35 - 38.

٩ - آلان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، سلسلة (المشروع القومي للترجمة)، العدد (٣٨)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٨٥.

١٠ - Clifford, J. : "Introduction partial truths" in J. Clifford and G. Marcus (eds.), Writing Culture - The poetics and politics of Ethnography, University of California press, Berkeley and Los Angeles, 1986, pp. 23 - 24.

١١ - كامل شياع، مرجع سابق، ص ٩١.

١٢ - Lash, S. Op. Cit. pp. 11 - 14.

١٣ - Bell, D. Technology and the Frontiers of Knowledge, Garden City, New York, 1975, p. 52.

١٤ - Jencks, Ch. : Postmodernism - The new classisism in Art and Architecture, London, 1978, p. 13.

١٥ - محمد أركون: قضايا في نقد العقل الديني - كيف نفهم الاسلام اليوم؟ ترجمة وتعليق هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٨، ص ٣٠٧.

١٦ - Giddens, A. : The consequences of modernity Stanford university press, Stanford, 1990, p. 3.

١٧ - Ibid., p. 15C.

١٨ - Wright Mills, C. The Sociological imagination, New York, 1961, p. 62.

١٩ - سمير أمين: مناخ العصر - رؤية نقدية، دار سينا للنشر ومؤسسة الانتشار العربي، القاهرة - بيروت، ١٩٩٩، ص ١٧.

٢٠ - Hassan, I. : The postmoden turn - Essays in postmodern theory and culture, Ohio state university press, Columbus, 1987, pp. 92 - 93.

٢١ - Harvey, D. : The condition of postmodernity, Ibid., p - 32.

٢٢ - Ibid., p. 32.

٢٣ - Forster, H. (ed.) : Postmodern Culture, Plutto press, London, 1983, p. VI

٢٤ - Harvey, D. Op. Cit. p. 11.

٢٥ - Harbermas, J. : "Modernity - An incomplete project" in H. Foster (ed.), Op. cit., p.9.

٢٦ - جان فرانسواليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٣٤.

٢٧ - Nicholson, C. : "Postmodernism, Feminism and Education - The need for solidarity " in (Educational Theory), Vol. 3, summer 1989, p. 197.

٢٨ - Hassan, I., Op. cit., p. 124.

٢٩ - Foucault, M.: La Volonté de Savoir - Histoire de la sexualité, Gallimard, Paris, 1976, pp 52 - 53.

٣٠ - I bid., p. 91.

٣١ - Derrida, J. : Extraits, Denoel - Gonthier, Paris, 1981. p. 41.

٣٢ - جاك ديريدا: الكتابة والاختلاف ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص ١٠٧.

٣٣ - Deluze, J. et F. Guattari: L' Anti - Oedipe, Gallimard, Paris, 1986, pp. 63.- 65.

٣٤ - آلان تورين، مرجع سابق، ص ٥١ - ٥٧.

٣٥ - نبيل عبدالفتاح: «ما بعد الحداثة والعولمة - المابعديات والأديان»، من أعمال (منتدى حوار الحضارات)، الاسكندرية، أغسطس ١٩٩٨، ص ٢.

٣٦ - Hibdige, D. Hiding in the light - On images and things, London - New York, 1988, p. 181.

٣٧ - Jean - François Lyotard : Le postmoderne expliqué oux enfants - Correspondance 1982 - 1985, Ed. Galilée, Paris, 1988, pp. 28 - 29.

٣٨ - جان فرانسوا ليوتار، مرجع سابق، ص ١٩.

٣٩ - المرجع نفسه، ص ٢٠.

٤٠ - Jean - François Lyotard : Histoire universelle et différences culturelles ", in (Critique), N. 456, Paris, 1985, p. 503.

٤١ - Sarup, M. : An Introductory Guide to post-structuralism and postmodernism, Harvester, New York, 1993, p. 27.

٤٢ - Eco, U. : Reflections on the name of the rose, Minerva, England, 1994, p. 88.

٤٣ - Nicolson, C., Op. cit., p. 183.

٤٤ - Baudrillard, J.: "The ecstasy of communication" in H. Foster (ed.), Op. cit. p. 121.

٤٥ - Bouveresse, J. : Dire et ne rien dire, Sevil, Paris, 1993, pp. 61 - 63.

٤٦ - يورغن هابرماس: القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩١، ص ٧١.

٤٧ - المرجع نفسه، ص ١١٩.

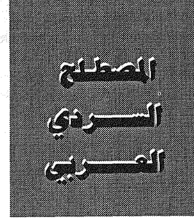
٤٨ - Jean - François Lyotard, Histoire universelle, Op. cit., p. 511.

٤٩ - Foster, H. (ed.), Op. cit., p. 32.

٥٠ - Jameson, F. : Postmodernism or the cultural Logic of late capitalism, Verso, London - New York, 1991, p. 15.

٥١ - Ibid., p. 14.

٥٢ - Ibid., p. 17.



قضايا واقتراحات

سعيد يقطين*

تقديم

١ - عرف الفكر الأدبي العربي منذ بدايات الثمانينات تحولا كبيرا سواء على مستوى مرجعياته أو طرائق تعامله مع النص الأدبي، أو تفكيره في مجمل القضايا المتعلقة بالابداع. وبرز ذلك بصورة جلية على صعيد لغته وما صارت تزخر به من حمولات تختلف عن اللغات السابقة. نجد أهم ملامح هذه التحولات الطارئة على صعيد اللغة من خلال:

أ - توظيف مصطلحات ومفاهيم عديدة وجديدة سواء من حيث بنيتها أو تركيبها أو دلالتها.

ب - إدراج الأشكال والتخطيطات والجداول ضمن التحليل.

ولا يمكن للقارىء، أيا كان نوعه، إلا أن يجد في أغلب الدراسات التي ظهرت منذ هذا الوقت ميلا واضحا نحو توظيف أكبر عدد من المصطلحات، وقدرا لا بأس به من الأشكال والتخطيطات. ونجم عن هذا التحول الذي يتجلى للوهلة الأولى على صعيد اللغة ببعديها الاصطلاحي (اللفظي) والتخطيطي (الصوري) أن وقع التسليم بصعوبة هذا المنحى النقدي الجديد لدى البعض، أو التأكيد على لا جدواه عند البعض الآخر. وتوالت ردود الفعل المتهمة لهذا التوجه، أو لقدرته على تحويل رؤية فكرنا الأدبي أو تجديد مساره.

٢ - بدأت تتواتر الدراسات والترجمات، رغم الصعوبات والعراقيل التي يصطدم بها أي جديد عادة، وكثر المشتغلون في نطاق هذا التوجه النقدي الجديد. وهنا بدأت تتراكم المشاكل وتتفاقم الاشكالات، إذ لم تبق الخلافات مقتصرة على الطرفين التقليديين: أنصار الحركة الجديدة وخصومها، ولكنه امتد الى الانصار أنفسهم، وبدأنا نعاين التناقضات تتعدى الاختلاف الى الخلاف، وظهرت الكتابات المختلفة لتجسيد ذلك والتعبير عنه. وغدت امكانية ملامسة هذا الخلاف في العدد الواحد من المجلة: فالمفاهيم والمصطلحات الموظفة ذات مرجعية واحدة، لكن الاختلاف بين في استعمالها، والخلاف صار متعددا بتعدد هؤلاء المشتغلين بها، وصار الجميع يستشعر فداحة الأمر، وضرورة تجاوزه، وإن ظلت السجالات حول هذه المصطلحات ترمي الى تغليب بعضها أو الانتصار لها على البعض الآخر، بناء على دواع ذاتية، أكثر مما هي مؤسسة على مقتضيات منهجية أو علمية حتى وإن كانت المبررات المقدمة تصدر الدعوى العلمية والمنهجية.

٣ - إننا فعلا أمام ضرورة ملحة وعاجلة للبحث في المصطلح الأدبي العربي الجديد، لقد ذهب «لافوازييه» وهو يتحدث عن المصطلحية الكيميائية الى حد اعتبار أنه «لا يمكن تطوير اللغة بدون تطوير العلم، وكذلك لا يمكن تطوير العلم بدون تطوير اللغة» (١). وهو لا يقصد باللغة هنا غير المصطلحات الموظفة في العلوم. وتأتي هذه الضرورة من كوننا «نصطلح» على الاختلاف، أكثر مما نتفق على «الاصطلاح». تضاربت الاستعمالات، وتعددت بتعدد

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

الدارسين والمترجمين حتى انتهت الى الفوضى والتسيب. والغريب ليس في هذا الوضع فقط لأننا يمكن أن نبحث عن أسبابه وتجلياته، ولكن في أن القاعدة المتبعة عندنا هي أن كل من يبدأ يتعامل مع هذه المصطلحات لا يكلف نفسه عناء ممارسة الحوار أو النقاش، أو الاطلاع على من سبقه في المجال نفسه ، ويقترح مصطلحات جديدة، ونجم عن ذلك أننا نتحدث عن «شيء» واحد، لكن بلغات لا حصر لها، لا يمكن لهذا الوضع أن يستمر الى ما لانهاية، وإلا فلا فائدة يمكن أن ترجى من هذه الممارسة النقدية الجديدة. وعلينا في البداية تحديد أسباب هذا الوضع، قبل الانتقال الى تشخيصها وتقديم المقترحات الملائمة لتجاوزها.

٤ - نجمل هذه الأسباب فيما يلي:

أ - إن المصطلحات الأدبية الجديدة التي نتعامل بها لسنا نحن الذين ننتجها. ومادام كل مشتغل بها يتعامل معها بطريقة مخالفة لغيره، فلا يمكن إلا أن يفهمها بطريقته الخاصة، ويقترح تبعا لذلك مقابلات تناسب أشكال فهمه واستيعابه لها.

ب - إن تلك المصطلحات التي يتم انتاجها خارج مجالنا الثقافي العربي، ليست واحدة ولا موحدة، إنها بدورها تختلف وتتعارض، ويناقض بعضها البعض ،كما أنها عرضة للتحول والتغير، ويقر الباحثون الغربيون أنفسهم بذلك وبصعوبة انتاج المصطلحات وتوليدها أو الاتفاق بشأنها، ونجد تأكيدا لهذا فيما يعبر عنه ج. جنيت في مختلف كتاباته وخاصة عندما يصرح متضجرا بقوله: «آن الأوان ليفرض علينا مفوض شرطة جمهورية الآداب مصطلحية متسقة» (٢).

تختلف هذه المصطلحات من جهة ، باختلاف اللغات الأوروبية ، وتتعدد ، من جهة ثانية ، بتعدد الاطارات النظرية والاتجاهات المتباينة، ولابد من وضع ذلك في الاعتبار عندما نتعامل معها، لكن السائد في التصور عندنا أو على الأقل لدى أغلب المشتغلين ، أن تلك المصطلحات «لغة أجنبية»، ويكفي أن نعربها أو نترجمها الى اللغة العربية بالانطلاق من بعدها المعجمي لنكون بذلك قد قضينا الوطر المنشود.

هذان العاملان جوهريان في طبع استعمالنا الاصطلاحي بالسمات الاختلافية التي ننعت بها لغتنا النقدية الجديدة .، إن الانتاج الاصطلاحي الغربي مختلف في حد ذاته، ونحن نتعامل معه وكأنه موحد، ويتولد عن هذا بالنسبة إلينا اختلاف في التصور والعمل، وينجم عنه الخلاف الدائم. يتكرس هذا الخلاف عندما لا يتواصل المشتغلون بهذه المصطلحات ولا يتحاورون، بل الأدهى من ذلك عندما لا يريد أي منهم أن يصغي لما قيل أويسهم في النقاش بوعي ومسؤولية. أمام هذا الوضع يروح القاريء أولا ضحية كثرة الاستعمالات والاختلافات ، فترتبك بذلك عملية القراءة، ولا يتحقق بعد هذا المراد الأكبر وهو تجديد فكرنا الأدبي ومعرفتنا النقدية وتطويرهما.

٥ - لقد صار بإمكاننا الآن أن نتحدث عن «المصطلح السردي العربي» ، وهو يحتل مكانة مهمة ضمن المصطلحية الأدبية العربية الجديدة. لكن وضعه الحالي لا يمكن أن يستمر بالوتيرة التي يعرفها حاليا، وإلا فإن مصيره هو معرفة المزيد من الخلاف والاختلاف الذي لا يسهم في التطور ولا في إغناء مجالنا الأدبي والنقدي، إن كل مبررات البداية الصعبة لم يبق ما يسوغ امتدادها واستمرارها، وبالقليل من الحوار العميق والهادىء يمكننا بلورة المفاهيم، وتدقيق المصطلحات وتوحيدها، وهذا مطلب حيوي وضروري ، رغم أنه صعب ، لتجاوز كل التبعات السلبية التي تراكمت منذ البدايات الأولى لتداول وتوظيف هذه المصطلحات، ولكي أساهم في هذا الحوار أحاول أولا الانطلاق من معاينة طبيعة المصطلح السردي كما تبلور في الأدبيات الغربية الجديدة، وأقف عند بعض الملامح التي صاحبت تشكله وتطوره وتشغيله، لأنتقل بعد ذلك الى رصد كيفيات تعاملنا مع هذه المصطلحات وطرائق فهمنا وتوظيفنا لها وما يعترض ذلك من عوائق وصعوبات ذاتية أوموضوعية لنتمكن من رؤيتها على النحو الملائم والعمل على تجاوزها تحدونا في ذلك رغبة الانتقال من وضع الاستهلاك الى الانتاج ،ومن الخلاف المجاني الى الاختلاف الهادف والبناء.

المصطلح الأدبي الحديث : أصول وتحولات :

١ - تميزت المصطلحية الأدبية منذ الستينات من هذا القرن (في أوروبا عامة، وفرنسا خاصة) بالعديد من السمات التي جعلتها تختلف عما كانت عليه في القرن التاسع عشر مثلا وسواه من القرون، لقد كان جزء أساسي من رصيدها المعجمي يتشكل على نحو خاص مما تمدها به علوم أخرى، وخاصة العلوم الانسانية (الاجتماع ـ النفس) ، والعلوم الحقة ، بحسب الموقع الطليعي الذي تحتله في سياق التطور التاريخي للعلوم (خاصة علوم الأحياء والنبات). وفيما خلا ذلك كانت المصطلحية الأدبية تتأسس إجمالا على ما تقدمه لها البلاغة ، لكن هذه الأخيرة انتهت في العصور المتأخرة الى التكرار والجمود، فصار توظيفها شحيحا وناقصا، قبل أن يعاد النظر فيها وتجديدها في العقود الأخيرة.

ترتبط المصطلحية الأدبية ببعديها من البلاغة والعلوم الأخرى على نحو خاص، بالشعر والدراما تحت التأثير الشديد الذي مارسته«بويطيقا» أرسطو، وظل ذلك متواصلا مع أعمال الشراح والبويطيقيين الكلاسيكيين. أما السرد بمختلف تجلياته ، فلم يكن يحظى بالمكانة الملائمة لوضعه الهامشي الذي كان عليه، الى أن ظهرت الرواية في أواخر القرن

الثامن عشر، فبدأت تتبلور آراء واجتهادات الكتاب أنفسهم حول خصوصية وطبيعة هذا النوع الأدبي «الحديث». ويظهر لنا ذلك بجلاء في المقدمات التي كتبها الروائيون، والتي صار لبعضها وجودها الوازن في النقد الروائي ومصطلحيته (هنري جيمس نموذجا).

٢ – استمر هذا الوضع الى غاية الستينات، وبقيت العلوم الاقتصادية والاجتماعية والنفسية تمارس دورها الكبير في تغذية المصطلح الأدبي ونحته وتوليده، ويكفي التدليل على ذلك بما عرفه النقد الأدبي تحت تأثير علوم القرن التاسع عشر ووضعيته مع ما كان يعرف بـ«النقد العلمي»، ودور النزعات الفلسفية والفكرية منذ بداية هذا القرن، وخاصة مع الماركسية ومختلف تطويراتها الاشتراكية، وعلم النفس التحليلي ومختلف تجلياته والوجودية، ليظهر لنا الى أي حد كانت اللغة النقدية محملة بمجمل ما تراكم في هذه العلوم ومصطلحاتها التي تم نقل بعضها وتوظيفه في الدراسة الأدبية: جدلية الشكل والمضمون، الرؤية الاجتماعية، مقولات الوعي، اللاشعور، الالتزام، الحرية البطل الاشكالي، الواقع والواقعية،،، وما شاكل هذا من المفاهيم والمصطلحات ذات الطبيعة الخاصة والقادمة من مجالات معرفية أخرى.

٣ – تأسست المصطلحية الأدبية الجديدة في الستينات تحت تأثير اللسانيات، وذلك بالانطلاق من أن الأدب «لغة»، وعلى الدرس الأدبي أن يتشكل على قاعدة البحث في «اللغة الأدبية» أو النص الأدبي من داخله. ومن هنا جاءت القطيعة مع المصطلحية التقليدية المشكلة خارج الأدب، والملحقة به أو الموظفة عليه. وبذلك اعتبرت العلوم اللسانية أقرب العلوم الى الدراسة الأدبية، فاستلهمها الدارسون وحاولوا الاستفادة منها في معالجة النص الأدبي، والكشف عن خصوصياته، وكان طبيعيا أن يظهر هذا التوجه الجديد في البحث والدراسة على المصطلحية الأدبية فنجدها تتخذ العديد من سمات وملامح المصطلحات التي تكونت في سياق البحث اللساني، والتي تم تحويلها وتعديلها لتتلاءم مع خصوصية البحث الأدبي، وذلك خلال الحقبة التي تعرف بـ «البنيوية». يظهر لنا ذلك بجلاء في هيمنة مصطلحات ومفاهيم مثل: الجملة، الخطاب، التركيب، البنية، الدلالة، العلامة، الدال، المدلول.

٤ – لم يتم فقط استلهام المصطلحات اللسانية، ولكن أيضا طريقة التحليل وأشكال الصياغة التي كانت اللسانيات تستفيد فيها من علوم عديدة، فبرزت التخطيطات والأشكال الهندسية والرموز الرياضية والمنطقية (العلامات الصورية) لتحتل مكانتها باعتبارها جزءا من التحليل وتصبح مكونا من مكوناته الأساسية. ويعكس هذا التوجه «العلمي» الذي صارت تعتمده الدراسة الأدبية أسوة بالدراسات اللسانية. وفي هذا السياق تم ترهين كل التراث الأدبي المتصل بخصوصية الخطاب الأدبي في ذاته من حيث تركيبه ولغاته التي يتميز بها، فأعيد بذلك النظر في الأدبيات القديمة مثل «بويطيقا» أرسطو، والاجتهادات البلاغية المختلفة والدراسات التفسيرية للكتاب المقدس والتي تركز على اللغة والتعابير والأساليب، وبدأت من ثمة تظهر محاولات لتجديد البويطيقا والبلاغة والدراسات الأسلوبية.

وكان من الضروري الرجوع الى التراث الذي تركه الشكلانيون الروس في بدايات هذا القرن، والذي كان له النزوع نفسه، وتجسد جزء أساسي منه في عطاءاتهم واجتهاداتهم في المضمار ذاته. وفي هذا السياق، تبلورت السيميوطيقا كعلم خاص للعلامات المختلفة تمييزا لها عن اللسانيات التي تعنى بالعلامة اللسانية فقط، وتقف عند حد الجملة. ومنحت بدورها من اللسانيات، واهتمت في بداية أمرها بالعلامة الأدبية، فولدت لها لغتها ومصطلحاتها الخاصة بها، وسارت على نهجها وعملت على تطوير نفسها وهي تستفيد من انجازات العلوم الحقة (الرياضيات - المنطق - الفيزياء) والعلوم الانسانية (الانثروبولوجيا).

السرد والمصطلح السردي:

١ – في نطاق هذه التحولات التي عرفتها المصطلحية الأدبية الجديدة في الغرب كانت الرواية وسواها من الأنواع الحكائية قديمها وحديثها (الحكاية العجيبة - الأسطورة - القصص القصيرة) تحتل الصدارة باعتبارها مجالا للاستثمار وموضوعا للبحث. وظهرت علوم أدبية تهتم بصورة خاصة بالسرد، نذكر من بينها: السرديات، والسيميوطيقا الحكائية، والبلاغة الجديدة، والأسلوبية، ونظريات التلفظ، والتداولية... تشتغل هذه العلوم مجتمعة بمصطلحية «شبه» موحدة رغم الفروقات بينها، لأنها ترتبط بموضوع واحد هو «السرد». لكن كل علم يعطي لكل مفهوم أو مصطلح دلالته الخاصة وفق النسق الذي ينتمي إليه. وتحضر من هنا تلك الفروقات والاختلافات في الاستعمال بالرغم من التشابهات الظاهرة.

٢ – يمكننا في هذا النطاق إعطاء بعض الأمثلة الدالة على ذلك لابراز ما يميز هذه المصطلحات عن بعضها البعض من خلال الوقوف على النقطتين التاليتين:

أ – الاشتراك اللفظي والاختلاف الاصطلاحي: نجد العديد من المصطلحات تشترك لفظا، لكنها تختلف دلالة بحسب الإطار النظري الذي توظف في نطاقه. إن مصطلحات مثل الخطاب (Discours) والنص (Texte) والصيغة (Mode) والسرد والحكي (Narration /Récit) والسردية أو الحكائية (Narrativité) والراوي (Narrateur)، وسواها مصطلحات متداولة في كل النظريات والدراسات السردية الحديثة، لكنها تختلف اختلافا بينا بين مستعمليها الى حد التضارب والتعارض، ويمكننا أن نلمس ذلك أحيانا عند

الباحث الواحد. إن هذا لا يعني سوى مسألة طبيعية حين تتعلق بالمفردات أو المصطلحات وهي أنها جميعا متعددة المعاني. وهذا التعدد لا يمكن أن يسلب إلا في السياق النظري الذي يعين المصطلح، ويحدد دلالته الخاصة.

فهناك مثلا من يضع «الخطاب» مقابلا لـ «النص». وهناك من يعتبره مرادفا له، ويرى آخرون الخطاب أعم من النص، وينطلق سواهم من العكس، ويمكن قول الشيء نفسه عن «الصيغة» (Mode) فهي عند النحويين والسرديين ليست هي ذاتها عند المناطقة والسيميوطيقيين (Modalité) رغم أنهم يستعملون الكلمة نفسها. وقس على هذا.

إن تشابه المفاهيم والمصطلحات لا يعني أنها متماثلة دلاليا واصطلاحا، لأن كل مصطلح يكتسب معناه وخصوصيته من السياق النظري الذي يوظف في نطاقه، وهنا مصدر التنوع والاختلاف.

ب – الاختلاف اللفظي والاشتراك الاصطلاحي: ونجد بالمقابل مصطلحات عديدة تختلف من حيث اللفظ، لكنها تشترك اصطلاحا، ولو في الاطار الدلالي العام عكس ما وقفنا عليه في النقطة السابقة. ويمكننا التمثيل لذلك بمصطلحات مثل: وجهة النظر، والمنظور، والرؤية، والبؤرة، والتبئير،، إن هذه المصطلحات تختلف من حيث اللفظ، لكنها مجتمعة تشترك اصطلاحا، إنها جميعا تتصل بالموقع الذي يحتله الراوي من عالم الاحداث، أو المادة الحكائية التي يتكلف بروايتها، ويمكننا إعطاء مثال شبيه من خلال مصطلحات مثل: Intrique / Contenuu/ Récit/ Diégése/ Histoire/ Fabula ،، فهذه المصطلحات تلتقي في كونها تتصل بمادة الحكي، لكنها تستعمل في سياقات مختلفة، وفي إطارات نظرية متباينة، ويعود مصدر الاختلاف فيها الى ما يلي:

١ – اختلاف الذين استعملوها لأول مرة، أو أبدعوها دون أن يكون أي منهم مطلعا على عمل الآخر، أو عدل عنه الى غيره لاعتبار أو لآخر. لقد استعمل هنري جيمس مثلا في البداية مصطلح «وجهة النظر»، لكن ج. بويون (١٩٤٦) فضل مصطلح «الرؤية»، ومن أتى بعدهما اختار الأول أو الثاني، أو اقترح مصطلحا آخر: المنظور أو التبئير (ج. جنيت ١٩٧٢) ويمكننا أن نعاين هذا أيضا من خلال استعمال الشكلانيين الروس في البداية مصطلح Fabula كمقابل لـ Sujet لكن السرديين وهم يطورون انجازات الشكلانيين السردية اقترحوا مصطلح «القصة» (Histoire) ليقابل «الخطاب». وهم في هذا الاقتراح يسيرون على هدى التمييز الذي وظفه ا. بنفنست، وحين استعمل ج. جنيت مصطلح Diégése الذي استقاه من إسوريو الذي وظفه في أواسط الأربعينات (١٩٤٦)، فذلك ليعيد تأسيس نظرية الأجناس وفق الأصول التي اعتنت بها، وكذلك ليولد من هذا المفهوم الكلاسيكي الذي وظف في البويطيقا الكلاسيكية مجموعة من الاستعمالات والتنويعات المتصلة بدور الراوي ووظيفته في علاقته بالمادة الحكائية. وظهرت بذلك مصطلحات محولة من قبيل / Homodiégitique/ Extradiégitique Intradiégitique ،،أما مفهوم "Contenu" الذي يستعمله السيميوطيقيون فهو يتصل بدوره بالمادة الحكائية، ويوظف كمقابل لـ «التعبير». وواضح هنا أن السيميوطيقيين ينطلقون في هذا التمييز من التطوير الذي أدخله «يلمسليف» على تحديد العلامة بجعله إياها تعبيرا ومحتوى وهو ما نجده في مصطلحية دوسوسير يقابل الدال والمدلول. ومقابل ذلك نجد ب. ريكور في مختلف كتاباته يفضل استعمال مفهوم "Intrique".

٢ – يبين لنا هذا الاختلاف بجلاء أن أي مفهوم أو مصطلح له تاريخه الخاص في النطاق النظري الذي يوظف فيه. ومصدر الاختلاف يرجع أساسا الى محاولة تطويره لفظا ليتلاءم مع المتطلبات النظرية الجديدة التي يستدعيها التحليل. ونلمس ذلك بوضوح مع ج.جنيت وهو يفضل مصطلح التبئير ويبرر دواعي ذلك. ويأتي بعده من يطور المفهوم الجديد ويوظفه في سياق التحول الذي عرفته السرديات (مثال ميك بال).

نعاين الأمر نفسه مع «التناص» الذي أدخلته كرستيفا الى مجال الدراسات الأدبية بناء على تصورات باختين. لكن التعديلات التي عرفها هذا المصطلح، وما تولد عنه من مصطلحات فرعية وموازية جعلت الانتقال من التناص كمفهوم جامع الى مفهوم آخر جامع هو «المتعاليات النصية» مع ج. جنيت، والتي غدا «التناص» جزءا واحدا منها يبرز لنا أننا أمام اختلافات لفظية واشتراكات اصطلاحية، وداخلها جميعا نلمس تباينات وفروقات عامة وخاصة.

نستنتج من خلال هاتين النقطتين اللتين وقفنا عندهما أننا أمام السمات التالية التي يتسم بها أي مصطلح كيفما كان نوعه. هذه السمات تتصل من جهة بطبيعة المصطلح، ومن جهة ثانية ترتبط بطريقة اشتغاله.

٣ – طبيعة المصطلح السردي: إن المصطلح السردي له طبيعته الخاصة التي يكتسبها من داخل الاطار النظري الذي ينتمي إليه (السرديات ــ السيميوطيقا الحكائية،). قد تستعمل اطارات نظرية متعددة المصطلح نفسه، لكن دلالته تختلف قطعا باختلاف ذلك الاطار. إن السيميوطيقا الحكائية مثلا تحدد موضوعها في "Narrativite"، ونجد الشيء نفسه مع السرديات التي تعتبر المصطلح عينه موضوعها، وباستعمال اللفظ ذاته. لكن مدلول المصطلح مختلف تماما لأن طبيعة استعماله وتوظيفه تخص الاطار النظري الذي يشغله. كما أن هذه المصطلحات وهي تنتمي الى اطارات نظرية مختلفة، تشترك في الدلالة العامة، لكنها مع ذلك ستظل تختلف جذريا، فـ«الراوي» في السرديات

يلتقي مع «المرسل» في السيميوطيقا أو «المتكلم» في نظرية التلفظ، لكن دلالة هذه المصطلحات لا تتحقق إلا وفق المجال النظري الذي تنتظم فيه رغم أن طبيعة الفعل مشتركة، وإن كانت تتخذ كامل أبعادها ووظائفها من الأدوار التي تضطلع بها في سياقاتها النظرية المختلفة.

طريقة الاشتغال:

١ – إن دلالة المصطلح تتجسد في إطار الحقل الدلالي، والشبكة النسقية التي ينتمي إليها. وبالنظر الى المصطلح في إطاره النظري الخاص، نجد أن المصطلحات متحولة ومتعددة الدلالات، ومعنى ذلك أن لها تاريخها الخاص بها. وبناء على هذا التحول، تتغير لفظا ودلالة: إنها تنحو نحو الدقة والتحديد كلما ابتعدت عن زمان استخدامها الأول، (من وجهة النظر الى التبئير مثلا). إن هذه التحولات تعطي للمصطلح الواحد إمكانات التعيين المتعدد، وتسمه بالاختلاف الدلالي، وهو ينتقل في الزمان، أو وهو يهاجر في المكان (حال المصطلحات السردية وهي تنتقل الى الحقل الاصطلاحي العربي)، حتى وإن ظل يحافظ على الدلالة الأساس التي يحملها منذ زمان تشكله الأول.

٢ – تتحدد دلالة المصطلح نفسه الى جانب الطابع التاريخي بناء على «الموقع» الذي يحتله في نسق الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه، أو الاطار النظري الذي يوجد في نطاقه. والمقصود بذلك أن لأي مصطلح موقعا خاصا في التراتبية النظرية،أو في بناء الاطار النظري. وهكذا نجد من المصطلحات ما هو «جامع»، وتتولد عنه مصطلحات أخرى متضمنة في نسق المصطلح الجامع باعتباره نتاج عملية التصنيف. وهذا التصنيف يجعل المصطلحات تتباين من حيث الدرجة، وتختلف من حيث الموقع، حتى وإن كانت تجتمع في علاقة الكل بالفرع، لأن كل مصطلح يكتسب دلالته من جهة بحسب السياق، وبحسب الموقع الذي يتحدد له ويكسبه دلالته الخاصة من جهة ثانية، ولإعطاء مثال على ذلك، نأخذ مثال «الراوي» Narrteur، فهو مفهوم جامع، أي أن له بعدا جنسيا Cénérique. وظف هذا المفهوم في التحليل السردي ليعوض مفهوم الكاتب في النقد ما قبل السردي. لكنه في نطاق التطور تعرض لكثير من التصنيفات التي قدمت لنا عددا هائلا من التسميات والأنواع المتصلة بالدور الذي يضطلع به في مختلف الحالات والأطوار التي يوجد عليها. فهو حين يكون شخصية من شخصيات العمل السردي يختلف عنه في حالة ما إذا كان غير مشارك في القصة ولا يكفي تحديد هذا المصطلح فقط بناء على «الاسم» العام الذي يتسم به وهو خارج الموقع الذي يحتله في الحكي.

ويمكن قول الشيء نفسه عن «العوامل» (Les actants) في السيميوطيقا الحكائية: إنها تحتل موقعا من بناء النظرية، ويصعب تحليلها ما لم يتم تحديد موقعها الخاص من التحليل. أما النظر إليها باعتبارها خروجا عن مصطلح «الشخصيات» وتطويرا لها فليس سوى تبسيط نظري. وبدون تحديد «البنية الأولية للدلالة» لا نكون ننظر في هذا المصطلح الجامع (العامل) وما تتشكل منه البنية العاملية وما تستوعبه من «عوامل» لكل منها موقع خاص، ودلالة خاصة... وكلما تطورت هذه المصطلحات اتخذت دلالات جديدة بناء على المقتضيات التي عرفتها في نطاق عملية التحول. إن للمصطلحات حياتها الخاصة، وتاريخها الشخصي، ومن ثم دلالاتها الذاتية التي تتحدد وفق طبيعتها وطريقة تشغيلها ووظيفتها، ووفق هذا الأفق تتطور المصطلحات، وتختلف استعمالا ودلالة. تتصل هذه القضايا مجتمعة بالنسبة الى هذه المصطلحات وهي تتحرك في فضائها الثقافي والمعرفي التي تشكلت في نطاقه. أما عندما تتحول الى أي فضاء آخر، فلا يمكن للمشاكل إلا أن تتفاقم وتزداد، وخاصة عندما لا يكون الوعي بها حاضرا، والعمل على تجاوزها واردا.

عندما نكون، نحن العرب، في وضع استقبال هذه المصطلحات ونقلها الى لغتنا واستعمالنا النقدي فإننا لا ننقل فقط كلمات، ولكن علاوة على ذلك، مفاهيم مثقلة بحمولات تاريخية ومعرفية واستعمالية. وكل هذه الحمولات لا يمكنها إلا أن تفرض علينا أمريات جسيمة للتعامل مع المصطلحات واستعمالها بطريقة حيوية وإبداعية، وذلك ما نود البحث فيه من خلال الوقوف على وضعية «المصطلح السردي العربي».

المصطلح السردي العربي وقضاياه:

١ – لقد عرفت المصطلحية السردية العربية تحولا مهما منذ بداية الثمانينات. وما حققته لا يمكن أن يقاس بكل ما تراكم خلال عقود طويلة من الاهتمام بالشعر وتحليله. وهذا مظهر ايجابي لا يمكننا إلا أن نسجله هنا باهتمام، لأنه يفرض علينا العمل على بلورته وتطويره. تزايد عدد المشتغلين العرب حاليا بالتحليل السردي وبترجمة الدراسات السردية الغربية. ولا يكاد يوازيه سوى التزايد الهائل الذي يعرفه الابداع السردي عموما وما يحققه من انجازات مهمة، وإذا أردنا أن نحدد مجال هؤلاء المشتغلين بالسرد فإننا نجده يتحقق من خلال:

أ – مجال الترجمة: هناك عدد لا يستهان به من الكتاب والباحثين يبرز لنا دوره في العمل السردي بصورة خاصة من خلال الترجمة. وتتعلق عملية الترجمة على نقل مقالات أو كتب غربية (من الفرنسية أو الانجليزية) حول السرد سواء كانت هذه الدراسات ذات طبيعة تنظيرية أو تطبيقية.

ب – مجال الدراسة: وبالمقابل نجد بعضا آخر من المشتغلين بالسرد يهتم خاصة بتحليل النصوص العربية قديمها أو حديثها، مستفيدا من الدراسات السردية الغربية

في إحدى لغاتها الأصلية أو مترجمة الى العربية. وهو في ذلك يلجأ بين الفينة والأخرى الى ترجمة شواهد من تلك النظريات، وخاصة في الحالة الأولى.

إن عملية الاستفادة من النظريات السردية الغربية أمر ضروري وحيوي، ولا يمكن الاعتراض عليه أيا كانت الدواعي والأسباب. وهي حين تتحقق بصورة عامة عن طريق الترجمة فإن مشاكل عديدة تتولد عن عملية الترجمة أو التعريب. ويهمنا في هذا النطاق إبراز التمايز بين المترجم والدارس في علاقتهما معا بالفعل الذي يجمع بينهما. فالأول يهمه حل مشكلة «المصطلحات» التي تعترضه وهو يقوم بعملية الترجمة، فيقترح المقابلات بناء على نوع العمل الذي يزاوله. وتغدو المصطلحات بالنسبة اليه تماما كالمفردات اللغوية التي تبهم عليه، ويستعصي عليه ادراكها، فيستعين عليها بما تسعفه به قواميس اللغة الأصلية أو القواميس المزدوجة (المنهل ـ المورد ..)، و«يجتهد» في اقتراح المقابل «المناسب». وهو بذلك يتوهم أنه بحل المشكل المعجمي بنوع من «الأمانة» يكون قد حل المشكل الاصطلاحي. وكل مترجم يشتغل بصورة أو بأخرى وفق هذه الطريقة. أما الدارس فليس الذي يعنيه هو حل مشكلة معجمية، إنه يتعامل مع «مصطلحات» وهي تشتغل أوتوظف وفق نسق معين. قد يستأنس بدوره بالمعاجم اللغوية، لكنه لا يجد ضالته عادة فيما تمده به من تعابير وصيغ. لذلك فهو مدعو الى البحث عن وسيلة ملائمة في توليد المصطلح بما يتناسب ودلالته في سياقاته النظرية المتعددة التي يوظف فيها. ويتطلب منه ذلك فهم طبيعة المصطلح وكيفية تشكله وايحاءاته المتعددة التي يمكن أن يوحي بها في استعمالات عامة وخاصة.. كما أنه في الوقت نفسه مطالب بتقديم المقابل العربي الملائم وفق قواعد الصياغة العربية وصرفها ودلالاتها وحقولها المعرفية المتعددة. وفي كل الحالات يستدعي هذا العمل ليس فقط المعرفة باللغة، ولكن علاوة على ذلك المعرفة السردية وشروط تحققها وتطورها ومجالاتها المختلفة.

٢ – المعرفة السردية:

أ – إن أول مشكل يعترض تعاملنا مع المصطلحات ونحن نمارس الترجمة أو التحليل ليس هو كيف «نعرب» هذه المصطلحات، أو كيف نتفق على «توحيدها». هذا المشكل على ضخامته وأهميته البعيدة يظل، في رأيي، جزئيا وفي مرتبة ثانية، ، إذ لا يمكن البتة تعريب المصطلح أو توحيد استعماله ونحن لا نعرفه حق الفهم، وعدم ايلائنا «المعرفة السردية» ما تستحق من العناية قد يجعلنا أحيانا «نتفق» على بعض المصطلحات ونستعملها جميعا، ولكننا نؤمن أنها خاطئة أو غير سليمة، ونصبح بعد مرور الزمن عندما تتدفق معرفتنا بها، نسلم باستعمالها على المبدأ العرفي القاضي بـ «أن الخطأ الذائع أخير من الصواب المهجور».

لقد سبق لي [٣] أن تحدثت عن المصطلح السردي العربي، وأظهرت أننا نستعمل بعض المصطلحات بالانطلاق من شائع الاستعمال بدون تدقيق أو تفريق. وأعطيت مثال "Narrativite". إننا نترجمها بـ«السردية» من جذر (س.ر.د) في العربية و"Narration" في الفرنسية مثلا . لكن تبين لي أن هذا المصطلح يستعمل في مجالين سرديين مختلفين، وكل مجال يعطيه دلالة تنسجم وأطروحته الأساسية. فاقترحت للمصطلح مقابلين مختلفين، ونوظف كلا منهما بحسب السياق الذي يوظف فيه على هذا النحو:

Narrativité = ١ – السردية : عندما نكون في مجال «السرديات» ، وكل ما يتصل بها من مصطلحات يتم ربطه بها مثل : «الصوت السردي، الرؤية السردية، صيغة السرد، البنيات السردية.

٢ – الحكائية : عندما نكون في مجال «السيميوطيقا» ، وكل ما يرتبط بها ننعته بها، فنستعمل : سيميوطيقا الحكي، البرنامج الحكائي، المسار الحكائي، البنيات الحكائية.

إننا من خلال هذا التمييز بين السردية والحكائية كمقابل لـ "Narrativité" لا نفاضل بين كلمة وأخرى كما يعمل من يتوهم أنه يناقش قضايا المصطلح، ولكننا نضع لكل مصطلح (حتى وإن كان المصطلح في لغته الأصلية واحدا من حيث اللفظ) مقابله وفق الاطار النظري الذي ينتمي إليه. وفي هذا العمل الذي نقترح لا ندقق فقط استعمال المصطلح بناء على خلفية معرفية محددة، ولكننا أيضا نعمم ذلك على الشبكة الاصطلاحية التي تتصل به: أي كل المصطلحات التي تدور في فلك المصطلح المركز. وبذلك يمكننا للتأكيد ترجمة النعت (Narratif) مرة بـ«السردي» ومرة بـ«الحكائي» حسب الاطار والسياق. أما من يحاسب الناس على أنهم يترجمون المصطلح الواحد بمصطلحات متعددة فلا يراعي هذه القاعدة لأنه يتعامل مع المصطلحات تعاملا لغويا وحرفيا لا اصطلاحيا [٤].

ب – يساهم غياب الاهتمام أو الوعي بالمعرفة السردية في التباس تعريب المصطلحات وتوظيفها ويجعلنا نتعامل معها بصفتها كلمات لا مدلول خاصا لها. ويتولد على ذلك عدم امكانية التطوير والاغناء. إن عملية ترجمة المصطلحات ليست فقط عملية لغوية تكفي فيها القاعدة الذهبية التي تقضي بأن يكون المترجم ملما باللغتين المنقول منها والمنقول إليها. فعلاوة على ذلك لابد من امتلاك «المعرفة» باللغة الاصطلاحية وإدراك خصوصيتها وفق الاختصاص الذي تشغل في نطاقه . ويفرض هذا على المترجم أن يكون مختصا في المجال الذي يمارس فيه الترجمة. وللأسف الشديد، ونحن هنا نسجل واقعا، يشتغل بالترجمة عندنا أشخاص لا علاقة لهم بالاختصاص السردي، أو سواه ، ويبدو ذلك بجلاء في كون المترجم العربي، عموما يشتغل اليوم بترجمة مقال في

موضوع ،وغدا في آخر لا علاقة له بسابقه. وقلما نجد مترجما مختصا في حقل بعينه، أو متفرغا للعمل بنسق باحث أو حركة سردية، وينقل بين الفينة والأخرى ما ينتج فيها.

إن ما يحكم عمل «المترجم» أو «الدارس»، بصورة عامة، هو طابع الانتقاء والانتقال الدائم من حقل الى آخر، ومن نظرية الى غيرها. ومهما كانت دراية المشتغل فلا يمكنها إلا أن تقصر عما يتحقق في مختلف النظريات السردية ، وما تعرفه من تطور دائم ومستمر ومتواصل . ويبدو لي أن عدم إعطاء «المعرفة السردية» ما تستحق من العناية يعود أساسا الى:

١ – غياب الاختصاص المركزي في ممارستنا. وأتعجب ممن يقول مثلا إن تخصصه هو «النقد الأدبي»؟! قد يكون النقد ممارسة ينهض بها ، لكن الحديث عن التخصص في النقد لا يمكن أن يكون سوى تتبع المدارس والاتجاهات أو مزاولة تدريس النقد، أما التخصص فيكون في مجال اختصاصي خاص.

٢ – عدم مواكبة المستجدات في الاختصاص السردي الواحد والمحدد، ومعرفة مختلف التحولات والتطورات التي يعرفها ، ويعني هذا استحالة المواكبة لمختلف الاختصاصات السردية وما تراكمه بإطراد من تصورات وأدبيات يشترك الباحثون هنا وهناك في اضافتها.

هذان العاملان لا يمكن إلا أن يؤثرا سلبا على طريقة تعاملنا مع السرد ومختلف نظرياته سواء من حيث الفهم والاستيعاب، من جهة، ومن حيث مردودية ذلك على صعيدي التحليل والترجمة في مرتبة ثانية. وكما أتعجب ممن يتحدث عن كونه متخصصا في النقد الأدبي لا يمكنني إلا أن أتعجب ممن يتحدث عن «وجهة النظر» في أواخر القرن العشرين وهو يزعم أنه «حداثي» أو بنيوي أو ما شئنا من التسميات التي نرسلها باعتباط وادعاء شديدين، رغم أن هذا المفهوم ينتمي الى ما قبل تبلور النظريات السردية. قد يطول بنا الحديث حول المصطلح السردي العربي، ولكن بدون الانطلاق من «المعرفة السردية» باعتبارها أرضية، وممارسة الحوار والنقاش في نطاقها لا يمكن لكلامنا عن المصطلح «النقدي» وأزمته كما يحلو للبعض أن يفعل إلا يكون كلاما انفعاليا، ورغم وجاهته يظل بمنأى عن ملامسة الأبعاد الجوهرية للمشكلة.

٣ – الابداع السردي : يتصل الابداع السردي كما أتصوره بالمعرفة السردية اتصال لزوم ، وأقصد به عملية الابداع في تقديم المصطلح العربي في المجال السردي . قد يلجأ المترجم الى وضع المقابلات كما تمليه عليه معاجم اللغة، ، أو كما يتوهم أو يقتنع، لكن المحلل أو الدارس له شأن آخر مع المصطلحات التي يتعامل بها حتى وإن كان يستفيد في نحتها أو توليدها من النظريات التي يتعامل معها. وحريته الابداعية تقتضيها درجة معرفته السردية من جهة، وطريقة تشخيصه للمشكلات، واقتراح الحلول التي يراها مناسبة للغة العربية التي يكتب بها، وأرى أن الابداع السردي يتحقق بجلاء بناء على توفره على المستلزمات التالية:

أ – «جمالية» المصطلح المقترح، والمقصود بها أن يكون سهلا، ويسير النطق وتستسيغه الأذن بسهولة. وتبرز جماليته أيضا في ايجازه ما أمكن وقبوله الاضافة والنسبة بدون أن يؤثر ذلك على بنائه أو صيغته. وأضرب مثالا للمصطلح المستهجن لاعتبارات يضيق عنها المجال المصطلح الذي وظفه أ. لوقا وسايره فيه محمد خير البقاعي [٥] وهو «المضطلع» كمقابل لـ (Actant) . هذا المصطلح يأتي ليعوض استعمالا شائعا في النقد السردي العربي وهو «العامل» الذي أرى أنه أجمل وأدق . لنتصور المترجم يتحدث عن نظرية المضطلعين» وعن «المضطلع الذات»؟ وعن «المضطلع المؤتي»؟ الذي يستعمل كمقابل لـ«العامل المرسل» . وقس على ذلك بقية الاستعمالات ، ولنتساءل بما يمكن أن توحي به مثل هذه المقابلات، «المؤتي» و«المؤاتي» ؟ لنجد أنفسنا أمام محاولة للتميز، وتجاوز الاستعمالات الموجودة جحودا ونكرانا. ولا أجد لذلك أي مبرر لغوي أو معرفي ، رغم الادعاءات.

ب – «طواعية» المصطلح وارتباطه باللغة العربية سواء من حيث الصيغة أو الوزن . لقد شاعت في استعمالاتنا الاصطلاحية اضافة بعض اللواحق كما نجدها في بعض اللغات الأوروبية مثل (éme) وصرنا نرى أنفسنا أمام «صوتم» و«معنم»، وما شاكل هذا من الروابط التي تخل باللغة وسلامتها وجمالها. إن مثل هذه الاستعمالات لا يمكن البتة أن توحي الى القارىء بما تعنيه تلك اللواحق وقد أقحمت في اللغة العربية وكأنها جزء منها.

جـ – أصالة المصطلح وعروبته ، ويستلزم هذا الاحتكاك باللغة المصطلحية العربية الاسلامية وترهينها بما يتواءم واللغة الاصطلاحية الجديدة. وفي هذا النطاق نرى أن الانتاج الاصطلاحي الغربي مؤسس في شق مهم منه على ما تمده به اللغات القديمة مثل اليونانية واللاتينية. فنحن نترجم (Séme) أحيانا بـ «السيمات» وأحيانا أخرى بـ«السمات» في حين نجد الفلاسفة العرب القدامى كانوا يتحدثون عن «المقومات» وهي مفهوم دال على الخصوصيات التي يحملها المفهوم الغربي وحين استعمل محمد مفتاح [٦] هذا المفهوم ، ووظفه كان بذلك يربط الماضي بالحاضر ويرهن المصطلحات العربية ذات الملاءمة التي نفتقدها في العديد من المقابلات المستهجنة، ونفس الشيء نقوله مثلا عن «الجهة» (المصطلح العربي القديم) التي نضعها كمقابل لـ "Aspect" التي يترجمها البعض جهلا باللغة وبدلالة المفهوم الاصطلاحية ترجمة حرفية ويضع لها مقابلا هو «المظهر». وأمثلة هذا كثيرة ، ويضيق عنها المجال.

إنني حين أشدد على ما يتصل بأصالة المصطلح وجماليته وطواعيته، وهناك مبادىء عديدة يمكن الوقوف عندها، أريد التنبيه الى أن البعد الاصطلاحي يتصل اتصالا وثيقا بالتواصل.

إن اللغة الاصطلاحية لغة خاصة ويجب أن تتوافر فيها كل مقومات الاستعمال اللغوي، وإلا انتفت ضرورتها. والى جانب البعد التواصلي هناك الجانب المعرفي الذي بدون الانطلاق منه لايمكننا أن نتفاهم أو نتواصل أو نطور معرفتنا بتطوير لغتنا. وعندما ينتفي أي منهما ينتفي المقصود، ولا يتحقق المراد. وإذا كانت هناك مشاكل عديدة، وعراقيل لا حصر لها تعترض عملية نقل المفاهيم وتعريبها (وهي في رأيي عادية وطبيعية) من جهة، وإذا كان جزء أساسي منها يتصل بطبيعة المصطلحات، ومحدودية الاجتهادات (رغم أنه لا يمكننا إلا أن نثمنها)، من جهة ثانية،فإن أم المشاكل تكمن في طرائق العمل التي نمارسها، وأشكال تعاملنا مع النظريات التي تنتقل إلينا ونستقبلها، ونحاول ترجمتها، أو تشغيلها أو تطبيقها كما يقول البعض متهكما أو متندرا، وأرى أن هذا المشكل الجوهري يكمن في كوننا نتعامل مع النظريات التي لا ننتج تعاملا غير انتاجي. ولا يعني هذا سوى أننا نظل دائما في موقع المستهلك وينصب جزء أساسي من سجالنا على كيفية ممارسة الاستهلاك، ومن يستهلك منا أحسن من غيره .. هذه الذهنية التي نتعامل بها هي ما أروم الوقوف عندها، وتحليلها من خلال النقطة الأخيرة والمتعلقة بالاقتراحات.

اقتراحات:

١ – عندما يتحدث بعض الباحثين العرب عن أزمة المصطلح، وينبرون لمواجهتها ويقدمون مقترحاتهم البديلة، ينسون أنهم في واقع الأمر يساهمون في تعميق الأزمة لا حلها. إن مشكلة المصطلح ليست مشكلة لغوية محضة(إحلال مقابل لمفهوم أجنبي، أو المفاضلة بين المقابلات الجارية)، رغم أن أساسها لغوي. إن البعد المحوري للمصطلح يتمثل في جانبه المعرفي. ونحن لا ننتج هذه المعرفة. نتلقاها، ونريد أن نستوعبها، لنتمكن من الابداع والاضافة. هذا هو الرهان الذي يمكن أن يوجه عملنا، وإلا بقينا أسارى الاجترار والاستهلاك. في هذه الحال كيف يمكن التعامل مع المصطلح المعرب أو المترجم، أو المولد أو ما شئنا من المصطلحات التي نوظف في ممارستنا الحالية؟ جوابا على هذا السؤال أرى أن من مستلزمات ذلك:

أ – إعطاء الجانب المعرفي ما يستحق من العناية في تصورنا وعملنا. إن تأجيل هذه الأسبقية لا يمكن إلا أن يجعل من «الانتاج المعرفي» عندنا ثانويا، وغير ذي قيمة. وأسجل هنا أننا ما نزال لا نعطي البعد المعرفي ما يستحق من الاهتمام.

ب – يستدعي إعطاء الأولوية للبعد المعرفي الايمان بالتخصص في مجال الدراسة الأدبية وسواها. إذ لا يمكن «إنتاج المعرفة» عن طريق استبعاد التخصص وممارسة عمل «حاطب الليل»: الانتقال بين النظريات المتعددة والمتداخلة، وعدم التمييز بينها للأسباب العديدة المتصلة بطبيعتها وظروف تشكلها.

إننا بدون إعطاء المعرفة والتخصص العلمي ما يستحقان من العناية سواء على صعيد الوعي أو الممارسة لا يمكننا أن نتطور أبدا في مختلف الأعمال التي نشتغل بها، ونتساجل أو نتحاور بشأنها.

٢ – إذا كانت المعرفة والتخصص العلمي ضروريين لتطوير ممارستنا، فإن ذلك رهين تطوير طرائق اشتغالنا وتعاملنا. والمقصود بذلك إيلاء العمل الجماعي ما يستحق من الاهتمام، قولا وفعلا، لأن طريقة عملنا المركزية ما تزال تستند على المجهودات الفردية، وعلى قسط كبير من حب الذات وإنكار الآخر. ولا يمكن الاهتمام بالمعرفة والتخصص بدون الايمان والاعتراف بمجهودات الآخرين.

إن الشروع في ممارسة العمل الجماعي، والتفكير في الوسائط والقنوات التي تيسر هذا العمل بات ضرورة ملحة ومستعجلة، وذلك لأن أشكال ممارسة هذا العمل التقليدية لم يبق ما يسوغ استمرارها، وعلى الجامعات والمعاهد العربية أن تضطلع بهذا العمل على رؤية مغايرة، وفهم جديد.

إن مشاكل المصطلح واختلافنا بصدده ليس مشكلا حقيقيا، فالاختلاف وارد أبدا، ولنا فيما يعرفه واقع الدراسات السردية الغربية ما يدعم وجهة نظرنا. لكن القدرة على تجاوز هذه المشاكل عن الوعي الجوهري بها وبمحدداتها العميقة ما لا نلامسه في أحاديثنا وسجالاتنا، إنها مشاكل تتصل بواقع فكرنا الأدبي وطريقة تفكيرنا فيها. وكلما نجحنا في الامساك بجوهر هذه المشاكل، أمكننا تأسيس ممارسة جديدة بناء على وعي جديد، واستشرافا لآفاق جديدة وبعيدة. وهذا هو المسلك الذي علينا نهجه لنفكر في كبريات مشاكلنا بحيوية وآمال عريضة، وواثقة من نفسها وإمكاناتها.

الهوامش :

١ – N. Lozac H, Chimie. La Nomenclature, in Encylopedie Universalis,1996, T. 5, p. 484.

٢ – G. Genette, Palimpsestes, Seuils, 1982, p. 7.

٣ – س. يقطين : نظريات السرد وموضوعها : في المصطلح السردي، مجلة علامات (مكناس) ع. ٦ س. ١٩٩٦.

٤ – قام بهذا الصنيع المترجم محمد خير البقاعي عندما أشار في مقالة له حول أزمة المصطلح النقدي عندما «استغرب» من أن «التداخل المصطلحي عند باحث واحد في كتاب واحد يعطي فكرة عن الفوضى التي تشيع في النقد الروائي العربي». مفاد التداخل عنده هو اني أستعمل لمصطلح واحد مقابلات عديدة مثل: Discours الذي أضع له مرة مقابل «الخطاب» ومرة «الكلام». لكن خير البقاعي لم ينتبه الى الفروق بين استعمال اللسانيين والنحويين للكلمة حين يتحدثون عن «أقسام أو أجزاء الكلام» وعلماء الأدب وهم يتحدثون عن الخطاب باعتباره أعلى من الجملة. انظر مقالته «أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي» مجلة الفكر العربي، شتاء ١٩٩٦، ع. ٨٣، ص ١٧، ص. ٨٣.

٥ – محمد خير البقاعي، مرجع مذكور، ٨٢.

٦ – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٦٧.

السماع لحقائق المطلق

أو لعبة الوجدان والحقيقة في الابداع الصوفي

ميثم الجنابي*

" إذا جئت فهات الكلّ معك "

(النفرّي)

إن الفكرة القائلة بإمكانية الاستماع إلى حقائق المطلق تفترض كحد أدنى الكمال في النغم وفي الإنصات أيضا. وإذا كان الكمال في الإنصات يستلزم تكامل الذات المبدعة في طريقها (الفردي - التاريخي - الثقافي) ,فان الكمال في النغم يستلزم تجانس الأوتار الحية في إيقاعها على الإشكاليات الواقعية ,وتنسيقها في منظومة الرؤية والبدائل . أي في الإدراك الواقعي والمثالي للإشكاليات الاجتماعية و الروحية الكبرى . فهو الإدراك القادر على تأليب الوجدان و العقل في لعبة التحدي العنيد المميز للحقيقة . لأنه يضع الذات المبدعة أمام قواعد جلية يصعب الإمساك بها والقائلة ,بأنه لا إبداع حقيقيا خارج معاناة الإشكاليات الجوهرية للثقافة .

إن معاناة الإشكاليات الجوهرية للثقافة تؤسس لإمكانية التناسب الضروري في الصراع بين المصادر اليقينية للثقافة والغيب المجهول للمبدعين . وتعطي للمساعي الفردية والاجتماعية معناها الخاص في القيم المعقولة والمنقولة للثقافة . فالمصادر اليقينية هي الكلّ التاريخي أو الكل الثقافي الذي تتولد منه وتتضافر فيه فردانية الإبداع . أما الغيب المجهول فهو مغامرات الإبداع . فالكلّ الثقافي في نهاية المطاف ما هو إلا العلاقة المتمحورة في إدراك المعنى التاريخي والمثال الواجب للأنا الثقافية ,والذي حصل في التصوف على صيغته المكثفة في مفهوم " الحق" .

ذلك يعني إن الكلّ الثقافي في العرف الصوفي ليس الإرث الثقافي أو أجزاءه الهائجة ,بل العلاقة السارية في منطق الإبداع المتجدد . أي في العلاقة الوجدانية تجاه الإشكاليات الكبرى للوجود وحلّها بمعايير الحق المتسامي . ولهذا كان بإمكان النفرّي أن يقول في أحد مواقفه :" إذا جئت فهات الكلّ معك " ! فالكلّ هو العروة الكبرى في الوجود ,لأنه الحقيقة . ولا اعظم من الكلّ في الإبداع ,لان الحقيقة داخل العالم وخارجه . أما حقيقة الكلّ ففي تمثّله

* كاتب وأكاديمي عربي يقيم في موسكو.

الذاتي، باعتباره الصيرورة الدائمة للروح المبدعة . و من ثم ليس المجيء مع الكلّ سوى المجيء بلا قيد ولا شرط ولا علاقة ولا شائبة . بمعنى التحرر مما سوى الحق في الرؤية والاستماع .

إن المجيء مع الكلّ هو المجيء بالهّم الواحد . أي توحيد الفردانية المبدعة لذاتها في السماع والرؤية . و ليس صدفة أن تطالب الصوفية المرء بان يكون مع الله بلا علاقة، باعتباره شرط الإخلاص و غايته . فالكينونة بالمطلق هي شرط الإبداع، لأنها تحرره مما سوى الحق . والحق هو الكل الخالص للثقافة و التناسب التام للعقل و الوجدان في رؤيته واستماعه لكل ما هو موجود . و هي الحصيلة التي جسدها الروح الصوفي في إدراكه قيمة الرؤية و الاستماع المجردين في تحقيقهما المعنى و تشذيب الإبداع نفسه . أو ما دعاه الواسطي بجمع الصوفية بين المشاهدة و الفهم باعتبارهما بصر القلب و سمع القلب، انطلاقا من أن موضع الفهم هو محل المحادثة و المكالمة (سمع القلب) و موضع المشاهدة بصر القلب . فالجميع يرى ويسمع، و لكل منهم أسلوبه و حاله في الرؤية و السماع . فالحيوان يسمع والإنسان يسمع والثقافة تسمع والتاريخ يسمع والكون يسمع و الله يسمع . والسماع الصوفي في جوهره هو سماع الكلّ . فهو يحوي في ذاته المستويات كلها (الطبيعي والإنساني و الثقافي والتاريخي والكوني و المطلق). ومن هنا تساميه في دعوته المدركة لقيمة السماع المجرد الذي لا شائبة فيه . لأنه الأسلوب المتكون في صيرورة الروح المبدعة واستظهاره في القول والفعل ,بوصفه تعبيرا عن لسان الحال وإلهاما حقا.

فالسماع الصوفي هو الاستكمال المتسامي لسماع نغم الطبيعة وتذوقها الإنساني . ولهذا قال أبو عثمان الحيري : " من أدعى السماع ولم يسمع صوت الطيور وصرير الباب وتصفيق الرياح فهو فقير مدع " . و هو الاستكمال المتسامي لنغم الثقافة وحكمتها التاريخية . ولهذا قال بندار بن الحسين : " الصوت الطيب حكمة محببة وآلة سليمة بصوت رخيم و لسان لطيف " . وهو الاستكمال المتسامي لسماع أنغام الحق في الكون . ومن هنا قول ذو النون المصري: " الصوت الحسن مخاطبات وإشارات إلى الحق أودعها كل طيب و طيبة " . أننا نعثر في السماع الصوفي على وحدة وتوليف الطبيعي – الإنساني و الثقافي – التاريخي و الكوني – الإلهي , باعتباره حالا معرفيا ووجدانيا للمعنى . و من هنا قول المتصوفة : " النغمة الطيبة روح من الله يروّح بها قلوبا محترقة بنار الله " . لقد دفعوا بالسماع إلى نهايته المنطقية بتحويله إلى خيوط الوحدة الخفية للروح الإنساني – الإلهي . و من ثم البحث عن المعنى في الطبيعة والثقافة و الكون بوصفه نغما ألهيا .

إن تحول الطبيعة و الثقافة و الكون إلى أنغام في سماع الصوفي يعني التعامل الوجداني مع الوجود في تجلياته اللامتناهية . فالسماع كما يقول ذو النون المصري هو " وارد حق يزعج القلوب إلى الحق . فمن أصغى إليه بحق تحقق . ومن أصغى إليه بنفس تزندق " ! و لا يعني انزعاج القلوب سوى حركتها الهائجة . أما الإصغاء بالحق للحق فهو حركة الكلّ الهائج في القلب أو همّه الموّحد . بينما لا يعني التزندق سوى سماع النفس أوتجزئة الكلّ وتنوع الهموم . لان السماع الحق حق . و الحال الحق لا شائبة فيه، لأنه "يبدي الرجوع إلى الأسرار من حيث الاحتراق "كما يقول النهرجوري . ولا يعني الرجوع إلى الأسرار من حيث الاحتراق سوى الرجوع إلى الحقيقة والاحتراق فيها . لان الرجوع إلى السرّ هو الرجوع إلى حقيقة الأنا (أوالروح المبدع) . أما حال السماع فيه ,فانه يكشف عن حقيقة الأنا أو حقيقة الروح المبدعة . ففي السماع تحترق حقيقة الأنا أو حقيقة الروح المبدعة و تتكشف نيرانها و أضواؤها كما هي بلا شائبة . و من هنا قول الشبلي " السماع ظاهره فتنة و باطنه عبرة " . لأنه يعرّي الروح عن الجسد ويكشف عما في وحدتهما من " تحقق " أو " تزندق " . أو عما إذا كانت الذات متكاملة في إنصاتها لصوت الحقيقة أو متجزئة في رنين المصالح العابرة .

و هي الفكرة التي حاول الجنيد الكشف عن أزلها في أبدها باعتبارها العملية الملازمة للوجود نفسه . فالوجود بالنسبة له هو نغمة في السماع تشوقت لحقيقة من حقيقة كشفه و التعبير عنه على ما في الذات العارفة من قدرة على العيش حسب قوانين المطلق . فعندما سألوه مرة : ما بال الإنسان يكون هادئا ,فإذا سمع السماع اضطرب ؟ أجاب : إن الله لما خاطب الذر في الميثاق الأول بقوله ﴿ألست بربكم ؟ قالوا بلى﴾، استفرغت عذرية سماع الكلام، الأرواح . فلما سمعوا السماع حرّكهم ذكر ذلك . انه أراد التأسيس لعضوية الوحدة الخالدة للروح الإنسانية – الإلهية بوصفها حبا و نغما . و هي فكرة أرادت اسباغ الوجدان على أزلية السماع بوصفه " حياة الأبد بالحي الذي لم يزل و لا يزول " كما يقول الجنيد . فالسماع هو ليس الحب الساري في الوجود بوصفه استجابة أزلية لـ"نعم" الإقرار القائل بوحدة الإنساني – الإلهي، بل وإدراكه المتجدد في معاناة الحق المتسامي . ولهذا وجد الجنيد في الفكرة القرآنية القائلة باستجابة المؤمنين لله إذا دعاهم معنى الاستجابة الصوفية في سماعها للحق (للمعنى) الخالد . حيث وجد في إسراعهم إلى الحق استجابة لما في أنفسهم لروح القدس . و " لهذا

سارعوا إلى محو العلائق، وهجموا بالنفوس على معانقة الحذر، وتجرعوا مرارة المكابدة ,وصدقوا مع الله في المعاملة، واصفوا الآداب فيما توجهوا إليه ,وهانت عليهم المصاعب ,وعرفوا قدر ما يطلبون ,وسجفوا هممهم عن التلف إلى مذكور سوى وليّهم فحيوا حياة الأبد بالحي الذي لم يزل ولا يزول ".

إن هذه السلسلة المبتدئة بشمّ روح القدس و محو العلائق والتهيئة لحياة الأبد تعكس مساعي الروح الصوفي في استماعه التام للحقيقة وبقائه الدائم في أنغامها . و من هنا قول الحصري : " السماع ينبغي أن يكون ظمأ دائما وشرابا دائما. فكلما ازداد شربه ازداد ظمؤه " ,لان الاستماع إلى الحق ,حسبما يقول السهروردي " ,هو قرع باب الملكوت " ,أي البوابة التي تطلق للصوفي عنان تعبيره الخالص عن رؤيته و سماعه للوجود، و التلذذ فيه . فهو الكلّ الذي يبدع على مثاله رؤية الكلّ و يحرر الروح المبدع من " مضيق عالم الحكمة " ليرميه إلى " فضاء القدرة " . آنذاك:

يصير سماعه كشفا وعيانا
وتوحيده وعرفانه تبيانا وبرهانا
وتتدرج له ظلم الأطوار في لوامع الأنوار
فيصير وقته سرمدا
وشهوده مؤبدا
وسماعه متواليا وتجددا .

إن تحرر الروح المبدعة من مضايق الحكمة والارتماء في فضاء القدرة لا يعني سوى إدراك الوجود بمعايير الجبروت أو الإرادة المتسامية . أي إدراك ما هو كائن ويكون بمعايير الوجدان الخالص . فمضائق الحكمة هي عقبات المنطق و تفسيراته وتأويلاته واحتجاجاته وتبريراته ,بينما فضاء الإرادة هو لا تناهيها في الفعل المشبّع بقيم الحق . وهو الفعل الذي يرفد ذاته بذاته بفعل تحوله الدائم من علم إلى عمل ,و من عمل إلى علم ,باعتباره الدورة اللامتناهية ، أو ما اسماه السهروردي بصيرورة السماع كشفا و عيانا , والعرفان (المعرفة) بيانا وبرهانا ,و التي تنطوي فيها أطوار أو عقبات أو ظلمات المنطق و جزئياته في الإدراك المباشر للأشياء، أو رؤيتها في لوامع الأنوار . فهو تحسس أو تذوق الذي يختطف الروح المبدعة في ميادين الإبداع ليكشف عن سرمديته في الزمن و أبديته في الرؤية وتجدده في السماع . إذ لا زمن في الإبداع و لا نهاية ,بل تجدد دائم . والسماع هو نموذجه الحسي و الذوقي الأمثل ,لأنه يحوي في ذاته نموذج الإبداع العميق ,باعتباره شيئا لا كالأشياء .

إن السماع المتوالي المتجدد هو السماع المجرّد للحق باعتباره مصدر الإبداع الدائم . و من هنا تنوعه في الأنغام و الأصوات و الأحداث و الإشكاليات ,ووحدته في المستويات و الأشكال المتنوعة . و هو السماع الذي أطلقت عليه الصوفية تسمية السماع المطلق أو السماع الإلهي أو السماع بالحق , باعتباره الأسلوب الذي يختزل في ذاته الصيغة المجردة (المتسامية) لسماع كل ما في الوجود و إعادة تنسيقه في أنغام العبارة والمعنى من خلال الإخلاص التام للحقيقة في التجربة الفردية .

فقد تكلم بندار بن الحسين عما اسماه بسماع الطبع و سماع الحال و سماع الحق . و تكلم ابن عربي عما اسماه بالسماع الطبيعي و السماع الروحاني و السماع الإلهي . وهي الصيغة المتخصصة للرؤية الصوفية عن تباين العوام والخواص و خواص الخواص ,و التي تستجيب لمنظومتها عن الشريعة والطريقة والحقيقة أوالملك و الجبروت والملكوت أو العلم و الحال والعمل من معنى متراتب في تنسيقه لكينونة الإبداع الدائم . فقد اعتبر بندار بن الحسين السماع بالطبع (أو الطبيعي) سماعا يشترك فيه الجميع . أما السماع بالحال فهو المترتب على ما في التأمل الملازم للتجربة الفردية من إحساس بالمعنى المتناسق مع حاله من عتاب وخطاب ,أو وصل و هجر ، أو قرب و بعد ، أو خوف واستئناس، أو فرح وحزن ,أو أمل و قنوط ، أو محبة . آنذاك " يقدح في سرّه على قدر صفاء وقته وقوة قادحه " , فتشتعل نار ترمي بشررها إما في سلوك و إما في عبارة . أما السماع بالحق ,فهو نفسه السماع من الحق (الإلهي) ببلوغ الحقيقة ,بعد عبور الأحوال و الفناء من الأفعال والأقوال، بالوصول إلى محض الإخلاص و صفاء التوحيد بحيث يشهد موارد الحق بالحق بلا علة و لاحظ للبشرية . أي السماع المجرد الخالص من شوائب العلائق أيا كانت . ولا يعني الاستماع بالحق من الحق للحق سوى الدورة التامة للإخلاص، بعد تنقيته في أحوال التجربة الفردية وغربلتها ثم صهرها في الفناء أو التجريد التام للحقيقة . فالتجرّد التام هو الإخلاص للحقيقة . و الإخلاص للحقيقة يفترض رؤية الكلّ ,و من ثم رؤية الأحداث و سماعها بلا علة و لا حظّ للبشرية . أي بلا ذريعة و لا نفعية عابرة ولا حتى ضرورة جزئية .

في حين أسس ابن عربي لماهية السماع و حقيقته وأنواعه انطلاقا مما اسماه بالتربيع القائم فيه . أي إن للسماع الطبيعي و الروحاني و الإلهي أسسا او أركانا أربعة تكشف عن قيمة السماع وفاعليته في الطبيعة و الروح وما ورائهما، أو في الجسد والعقل و ما وراء العقل (الحدس) ففي السماع الطبيعي هي كالأخلاط الأربعة (الدم والبلغم والسوداء والصفراء),وفي السماع هي كالذات واليد و القلم والصريف، وفي السماع الإلهي كالذات و النسبة و التوجه

والقول. فالسماع الطبيعي يؤسس لماهية السماع في أشكاله ومستوياته ككل، لأنه يحوي في ذاته المقدمات الطبيعية للسماع. فالنشأة البشرية تستمد مقوماتها من القوى الأربع (قوى النفس) والقوى الأربع تستمد مقوماتها من الأخلاط الأربعة، و الأخلاط الأربعة تستمد مقوماتها من الأركان الأربعة (الماء والتراب والهواء والنار). أي السلسلة الضرورية في وحدتها، و التي تمهّد للتناغم الداخلي و انعكاسه في السماع نفسه . فالنار هي الحرارة ,و الهواء هو البرودة, والماء هو الرطوبة ,والتراب هو اليبوسة . وفي تجسدها الإنساني هي سلسلة الدم والبلغم والسوداء و الصفراء باعتبارها " سوائل " وجوده الطبيعي . لان حركة كل منهم هي بقاؤه ,وبقاؤه هو بقاء حكمه ,لان السكون عدم ,كما يقول ابن عربي . فحركة الأخلاط الأربعة هي حركة أركان وجوده الأربعة ,و حركتهم الدائمة هي حركة الوجود الطبيعي – البشري ، التي تتولد عنها أركان الأنغام الإنسانية. و من هنا رباعية الأنغام في الموسيقى (العربية) من البّم والزير و المثنى و المثلث . فهي الحركة (الأنغام) التي ولدّت في نفوس العلماء (المبدعين الموسيقيين) سماع صريف الأقلام الوجودية . لان الموسيقى هي سماع حركة الوجود . و السماع الروحاني مستواها هو الارقى (الثاني). فالسماع الروحاني متعلقه صريف الأقلام الإلهية في لوح الوجود المحفوظ كما يقول ابن عربي :

فالوجود كله رق منشور
والعالم فيه كتاب مسطور
والأقلام تنطق
وآذان العقول تسمع
والكلمات ترتقم فتشهد
وعين شهودها عين الفهم فيها .

ذلك يعني إن هذا السماع هو السماع المترقي في إدراكه الوجداني للعالم ككل. أي تجاوزه السماع الطبيعي الذي يولّد طربا بلا علم إلى سماع حقائق الوجود و معرفته المجردة . و من ثم النظر إلى الوجود كما لو أنه رقا منشورا, وإلى العالم كما لو أنه كتاب مسطور, ومشاهدة الوحدة والتناغم ما بين صريف القلم ويد الكاتب (الله أوالمطلق) . ولا يعني تحول العالم إلى كتاب ترتقم فيه كلمات الوجود وسماعها بالعقل سوى وحدة العقل و الوجدان , باعتبارها أحد الشروط الجوهرية في إبداع الرؤية الحقة، أو ما اسماه ابن عربي" بعين شهودها هو عين الفهم فيها" . و هو المستوى المنفي في السماع الإلهي (الدرجة الثالثة أو العليا), لأنه سماع " من كل شيء و في كل شيء و بكل شيء " . فالوجود ,كما يقول ابن عربي ,هو كلمات (الله) التي لا تنفد . ومن ثم ,فان للعارف (المبدع) في مقابلة كل كلمة (والكلمات جميعا) إسماع لا تنفد . بصيغة أخرى، إن ارتقاء الكينونة الطبيعة للإنسان في تنسيقها المتناغم بين الأركان المادية (الأخلاط) و النفسية (قواه) والوجودية (العناصر) يبدع نماذجها الراقية في موسيقى الحس (الطبيعي) والعقل (الروحاني) والحدس (الإلهي) . أي الارتقاء من حركة الجسد إلى النفس ومنها إلى الروح باعتباره عملية اكتشاف المعنى الوجداني للحقائق . فمن كان من أهل السماع الروحاني كما يقول ابن عربي، ينظر ترتيب آثارها في العالم فيجده في كل مسموع لان المسموعات كلها نغم عنده . ومن كان من أهل السماع الإلهي ينظر ترتيب الأسماء الإلهية (أو النماذج المثلى للمطلق) فيكون سماعه من هناك .

إن السماع من نماذج المطلق هو سماع الوجود في كل أشكاله و مستوياته وأحداثه بمعايير النسبة الحية للوجدان والعقل . إذ لا إبداع عظيما خارج هذه النسبة . ومن الممكن توقع وجود إبداع غاية في الإتقان والتمام في الصنعة ولكنه فاقد للجاذبية بسبب فقدانه توليف النسبة الحية بين الوجدان والعقل . وهي الحصيلة التي وضعتها الصوفية فيما يمكن دعوته بسماع المعنى . و إذا كان الصوفية عادة ما يربطون معنى السماع بمعنى الحقائق المكتشفة في القرآن ، فلان القرآن يحوي في كلّه الرموز الذوقية المتصّيرة في تاريخ الثقافة الإسلامية . و من ثم قدرته على احتواء التجارب الفردية للمطلق . لان المطلق ثقافي المنزع و الغاية، و في اسلاميته هو الحصيلة المتسامية للكلّ الثقافي الإسلامي الذي شكّل القرآن كتابه " الأول و الآخر " أو كشفه الروحي وغيبه المعنوي . و فيما بينهما تترامى التجربة الفردية للصوفي في السماع و الاستماع لحقائق الحال (الوجداني) . بصيغة أخرى ,إن السماع يكف آنذاك عن أن يكون فعلا خارجيا ,و يتحول إلى نغم المعاناة المتراكمة في إدراكها للمعاني المتراكمة في تحسس و تأمل وتذوق الأحداث والمجريات و الكلمات و العبارة . إذ لا صدفة و لا ضرورة في الردود . أما الإجابة فأنها تتحول إلى " صمدية الروح المبدعة " في استجابته للإخلاص المتراص في الروح و الجسد . ولهذا قالوا : " كل من لا يزهدك لحظة عن لفظه ,لم يغنك وعظه عن لفظه " . و تصبح الكلمة هي الأنا ,و الأنا هي الحال، والحال هو الحقيقة ,لأنه إخلاص للمعنى المجرد (المتسامي) عن رقّ الاغيار . وذلك لأنهم " ينطقون من حيث وجدهم ,و يشيرون من حيث مقصدهم ,و صدقهم إلى ما يليق بحالهم " . آنذاك تكف أحداث العالم وعباراته عن أن تكون كيانا قائما بحد ذاته . وتصبح مجرياته مجرياتهم ولكن من خلال انكسارها في موشور الحال

الصادق. آنذاك تجري في روح الصوفي وجسده بالصيغة التي تعطي لأفعاله وأقواله معناها الخاص باعتبارها الصيغة الفردية لتجريد الإبداع (في المواقف والأفعال والأقوال). فقد صرخ الشبلي إحدى المرات وكادت روحه أن تطير عندما سمع وهو خلف إمام يقرأ الآية ﴿ولئن شئنا لنذهبن بالذي أوحينا إليك﴾ قائلا: " بمثل هذا يخاطب الأحباب " ! وأن يرد في حال آخر عندما سمع بائع الخضراوات في السوق يصيح " الخيار عشرة بدانق "، بعبارة " إذا كان الخيار (الأخيار) عشرة بدانق فكيف الشرار"؟! وعندما قال له مرة أحد الأشخاص:" مالك من بين الجماعة قاعدا؟ "، عندها قام وتواجد وقال:

لي سكرتان وللندمان واحدة
شيء خصصت به من بينهم وحدي !

ولا يعني تخصص الصوفي في سماعه سوى تخصصه في تجربة الإبداع الصوفية باعتبارها تجربة الوجدان الخالص. فالاستماع للمعنى هو الاستماع للوجدان الحق. ولهذا قالوا: " إن الكلام إذا خرج من القلب يقع على القلب، وإذا خرج من اللسان لم يجاوز الأذنين " . فالقلب هو الوعاء الشامل للوجدان أو الكلّ الوجداني المتراكم في صيرورة الروح المبدعة للصوفي. ومن هنا قول الحلاج " بصائر المبصرين، ومعارف العارفين، ونور العلماء الربانيين، وطرق السالكين الناجحين، والأزل والأبد وما بينهما من الحدث لمن كان له قلب أو ألقى السمع " . أي أن الكلّ المتنور بالحق في إبداع الصوفية هو الوحدة الحية للوجدان. فالوجدان قلب والسماع وجدان. ولهذا قالوا: " السماع لا يحدث في القلب شيئا إنما يحرك ما في القلب " . انه " أذن" السماع الطبيعي والروحاني والإلهي ,أو الكل المتناغم ما بين الملك والملكوت الوجودي والثقافي. ولهذا قالوا " لا يصح السماع إلا لمن كانت له نفس ميتة وقلب حي " . أي لمن كان سويّ الإرادة متسامي الوجدان. إذ" السماع نداء والوجد قصد " . فهو النداء الذي يحوي في ذاته الأوتار والأصابع والأنغام ,أوالكلّ الوجداني في حصيلة معاناته المدركة (المعقولة) للمعنى. ولهذا قالوا:

السماع فيه نصيب لكل عضو
فما يقع إلى العين تبكي
وما يقع إلى اللسان يصيح
وما يقع على اليد تخرق ثيابا
وما يقع على الرجل ترقص .

وليس العين واللسان واليد والرجل سوى الأوتار التي تتلاعب فيها الأصابع الخفية للوجدان في أنغامه المعنوية ,أو الكلّ الجسدي الذي تتلاعب في وجوده أنغام الحقيقة. وهي الفكرة التي أعطى لها ابن عربي أبعادها الوجودية - الكونية - الروحية. فقد ربط الفكرة الصوفية القائلة بان كل سماع لا يكون عنه وجد ,وعن ذلك الوجد وجود (ظهور أو إبداع) فليس بسماع ,بالاستنتاج القائل ,بان من لم يسمع سماع وجود فما سمع. ومنهما أبدع فكرته الجديدة عن انه لما لم يصح الوجود (وجود العالم) ألا بالقول من الله وسماع من العالم ,لم يظهر وجود طرق السعادة وعلم الفرق بينها وبين طرق الشقاء إلا بالقول الإلهي والسماع الكوني. انه يقدم من خلال نموذج الوحدة الخالدة للقول (الإلهي) والسماع (الكوني) صورة الوحدة الوجودية للروح والجسد (الطبيعي والروحي ,الكوني والإنساني) باعتبارها إبداعا أبديا. لقد أراد القول بان السماع إبداع لأنه وجدان، والوجدان إبداع لأنه سماع. وفي وحدتهما يشكلان الصيرورة الدائمة للوجود، أو المعاناة الحية للإبداع. فالوجد، كما تقول الصوفية، يشعر بسابقة الفقد. فمن لم يفقد لم يجد. والفقد هو لمزاحمة وجود الإنسان بوجود صفاته وبقاياه،

إذ لو تمحّض الإنسان لتمحّض حرا
ومن تمحّض حرا افلت من شرك الوجد
فشرك الوجد يصطاد البقايا
ووجود البقايا لتخلّف شيء من العطايا !

إن الوجد هو المعاناة الدائمة لتمحّض الإنسان وبلوغ حريته الخالصة في الإخلاص للحق. أي أسلوب تراكم سرّه. ومن هنا قول عمر بن عثمان " لا يقع على كيفية الوجد عبارة ,لأنها سرّ الله عند الموقنين " . ولا يعني السرّ هنا سوى حقيقة الباطن. ولهذا قالوا " الوجد سرّ صفات الباطن"، أو حقيقة الأنا، أو حقائق الروح المبدع في معاناة تذوقه للمطلق في تجلياته اللامتناهية ,وفي مكابدة مشاهداته ومكاشفاته. أي في مقاساة نماذج الإبداع العيانية والرمزية في إخلاص التجربة الفردية. فالوجد ,كما يقول أبو سعيد ابن الإعرابي ,هو " ما يكون عند ذكر مزعج ,أو خوف مقلق، أو توبيخ على زلّة ,أومحادثة بلطيفة ,أو إشارة إلى فائدة، أو شوق إلى غائب أو أسف على فائت، أو ندم على ماض، أواستجلاب إلى حال ,أو داع إلى واجب، أومناجاة بسرّ. وهي مقابلة الظاهر بالظاهر والباطن بالباطن ,والغيب بالغيب والسرّ بالسرّ ,واستخراج ما لك بما عليك مما سبق لك " . أي الكلّ الوجداني للروح الصوفي المبدع في تحسسه وتذوقه ومشاهداته ومكاشفاته. فالوجد يحوي في ذاته الذكر والخوف والقلق والتوبيخ والأسف والندم واللطف والشوق والإشارة النافعة والدعوة إلى واجب . فهو الكلّ المتناقض للإبداع في الروح والجسد، والذي يخلق على مثاله الجمال والحق. فالجمال الأزلي، كما يقول السهروردي "

منكشف للأرواح غير مكيّف للعقل و لا مفسرّ للفهم ، لان العقل موكل بعالم الشهادة لا يهتدي من الله إلا إلى مجرد الوجود ، و لا يتطرق إلى حريم الشهود والتجلي في طي الغيب المنكشف للأرواح بلا ريب " . فالتطرق إلى " حريم الشهود " هو الدخول إلى خباء الوجدان باعتباره أسلوبا لبلوغ حقيقة الغيب أو المجهول اللامتناهي.

وهي العملية التي تكشف عن أن المكتشف فيها أمر لا ريب فيه ، لان منزعها وغايتها لا ينحصران في جزئية العقل و أحكامه النظرية، بل باضمحلال العقل في شهود الحقيقة ومعاناة وجدانها . و الانكشاف فيها هو اكتشاف حقائق التجربة . لان الاستماع فيها هو الإنصات المجرد التام لأنغام الحق في كل موجود و وجود . انه يكشف عما في "انخطاف" العقل في الوجدان أو توليفهما الخاطف في الروح الإنساني من مصدر للإبداع الحق . لان حقيقة الوجد هو مباشرة الروح التي تحوي في ذاتها مفارقة الإبداع نفسه , أي تناقضاته المتآلفة في الحركة المباشرة للروح (المبدع). ومن هنا استنتاج ابن الإعرابي القائل : " الوجد ليس بكشف ولكن مشاهدة قلب و توهم حق و ظن يقين . فيشاهد من روح اليقين و صفاء الذكر لأنه منتبه . فإذا أفاق من غمرته فقد ما وجد و بقي عليه علمه " . بصيغة أخرى إن الوحدة المتناقضة في توليف الإبداع هي ديناميكية الوجدان الفاعل في العقل النظري و العملي و إنجازاتها المباشرة و غير المباشرة التي تجعل من التوهم صفاء و من الظن يقينا , لأنهم يصبحون مشاهدة للقلب أو مباشرة للروح . فالصراع الحي المحتدم للمعرفة و العمل ، هو الذي ينزع " غلاف " التجربة بالإبقاء على الحي الدائم و الثابت فيها . بمعنى استمرارية الحق واليقين ، و تهشم الأوهام و الظنون بعد الاستفاقة . لان الإبداع الحق هو استفاقة دائمة للروح في قهره الظنون و الأوهام . و بعد كل فقدان يجد في وجدانه بقايا الحق واليقين أو بقايا التجربة المنفية في العلم و العمل و ما يمهد لتلقائية الإبداع باعتباره إفاضة الروح أو نضوجه الذاتي في الأفعال والأعمال والأقوال . و هي الفكرة التي وضعها ابن الإعرابي في استنتاجه القائل :

ليس من تلقّته القلوب بمشاهدتها كمن توهمته بظنونها
ولا من كان متروكا مهملا كمن كان محفوظا
ولا ما استجلب كون كما فاض من معدنه
ولا ما نتج عن الفكر كما رشح عن الذكر .

إن تلقائية الإبداع هي تلقائية الوجدان الحق . انه *الإبداع الذي تباشره الروح بمشاهدته لا ما تتوهمه الظنون* والذي يفيض من الذات لا ما يجري استجلابه من الخارج , والذي يترشح عن الذكر (الباطن) لا ما ينسّقه العقل من أخبار و معلومات . و هو الفرق الجوهري بين العقل (النظري - الجدلي) و لعقل المتجرد للحق، والذي وضعه ابن الإعرابي في مفارقته القائلة:

المتميز بالفكر ليس كالمستهتر بالذكر
ولا المتخيرّ المختار كمن غلب عليه الوجد والاستهتار.

فهو كالفرق بين امرأة تلد و بين مولود يولد في زجاجة. فكلاهما وعاء . أحدهما لا شيء فيه سوى رقة بلا معنى ، و في الآخر رقة شفافيتها من الألم واللذة، و الصراخ والاشتياق، و الحب والكراهية، والخوف و الانبساط ، والتضحية و الاستئثار في الظاهر والباطن . أي كل ما يوّلد في كلة صوت الوجدان الخالد في إبداع آهاته . فقد قال الشبلي يوما : " آه ! ليس يدري ما بقلبي سواه ! " و عندما قيل له من أي شيء هذه آلـ " آه " ؟ أجاب " من كل شيء ! ". ليس هذا الكلّ شيء سوى الكلّ المتناغم والأجمل (للموجود و المطلق)، والذي يجري تذوقه في وجد الواجدين (المبدعين) كل على قدر تجربته و استعداده . فمنهم من يكون " وجده عن العلم ، ومنهم من وجده بالعلم، ومنهم من وجده العلم" كما يقول ابن الإعرابي . فهي ثلاثية الوجد المترامية ما بين الملك و الملكوت وانكسارهما في برزخ الخيال و الإرادة والعقل. أي في الكلّ المبدع للروح الصوفية في مسارها صوب الغيب أو المجهول . و ليس الغيب أو المجهول في الإبداع سوى الغيب أو المجهول الذاتي . و هي الوحدة الخفية السارية في قلق الإبداع نفسه و مفارقاته الظاهرة والباطنة، والتي تجعل الصوفية (الصوفي) في سير من الفقد و الوجد بحيث ,

كلما رأوا سرابا ظنوه ماء
وكلما رأوا ماء ظنوه سرابا .
فهم في وجدهم ذاهبون ,
وفي كل واد يهيمون ,
ولكل بارق متبعون .
سبق سيلهم مطرهم، وذكرهم فكرهم .
إلى كل سبب يسلمون وعليه يعولون
فلا يأسهم يدوم فينصرفوا ,
و لا طمعهم يصح فيأتلفوا .
أشبه شيء بالمجانين
قد سمحت أنفسهم بتلف مهجتهم عندما يطلبون
لو توهموه في تيه سلكوه
أو وراء بحر سجوه
أو وراء نار تأجج اقتحموها
مهيّمين بالمفاوز والمهالك و القفار
لا يأوون ولا يؤون .

وليست وحدة الفقد والوجد سوى وحدة النفي الدائم للروح المبدعة في إبداعها. إذ لا تعني رؤية السراب ماء، والماء سرابا سيادة الظن، بل تلقائية الدورة الخالدة للخيال والإرادة والعقل في الانكفاء والهيام واتباع كل بريق بحيث يسبق ذكرهم فكرهم. فهي المفارقة التي تبدع على مثالها مفارقة سبق السيل للمطر. وذلك لان الإبداع المتراكم في وجد الوجود يفترض الانحلال المسبق للخيال والإرادة في مساعيهما صوب المجهول. وهو الأمر الذي يضع الروح المبدعة أمام إشكالياتها الكبرى بحيث يكون خرسه أحيانا نطقا، ونطقه عيّا، وعيّه بلاغة، ولكنته فصاحة، لا لشيء إلا لصيرورة وجدانه الخالص باعتباره الكيان اللامتناهي الذي يحوي في ذاته ,كالمطلق والحق ,كل تناقضات الوجود والمثال والواجب. أي إدراك معنى المعنى في وجد الحق والحقيقة، بحيث كلما أدرك المرء من الحق (المطلق)، فأنما أدرك غيبا خارجا عن نعوت الحقائق ,كما يقول أبو سعيد الخراز. ولا يعني إدراك الغيب بوصفه خروجا عن نعوت الحقائق سوى النفي الدائم لمجهول الإبداع والتكامل في وجدان الحق. ومن هنا قول الخراز: إن كل شيء أشار إليه المحققون والواجدون والعارفون والموحدون، وما عبّروا عنه ,وما لم تسعه العبارة ,ولا يومىء إليه بالدلالة ,ولا يشار إليه بالإشارة من اختلاف العارض وتباين الأحوال والمقامات والأماكن وغير ذلك مما شاهدوه ظاهرا وباطنا, هو الغيب ".

فالتكامل في وجدان الحق هو أيضا مصير الصوفي, لأنه يكشف في آن واحد عن مصدر الإبداع وغايته. فالتكامل في وجدان الحق هو المفارقة الجوهرية للإبداع ,لأنه يفترض في الإخلاص للحقيقة التفرّد بها. فالإبداع الحق واحد في تجليات لا تتناهى ولهذا كان بإمكان الحلاج أن يقول ويفعل تحت شعار "أنا الحق" ,وأن تصبح الأنا والحق مصيره في الوقت نفسه ,وأن يقول الشبلي ويفعل تحت شعار "أنا الوقت" ,وأن تصبح الأنا والوقت مصيره في الوقت نفسه. وذلك لان حقيقة الأنا هي الحق ,أو الروح المبدعة.

أ. الحلاج: وجد الانفراد في الحق

" حسب الواجد إفراد الواحد له "

(الحلاج)

إن حقيقة التجربة الصوفية - التكامل في وجدان الحق. وفي التكامل انفراد الصوفي. أما تصيّره فهو انفراده وتكامله في وجدان الحق بالإخلاص له. وقد تكاملت تجربة الحلاج بين وجدان الحق في الأنا عندما بدأ يصرخ في شوارع بغداد بعبارة "أنا الحق" ,وبين ترديده بعد كل سوط هابط على جسده النحيل قبيل الإعدام بعبارة "حسب الواجد إفراد الواحد له"! وفيما بينهما تفرّد مصيره وتكامل في الروح والتاريخ على السواء.

إذ ليس الواجد سوى ذاك الذي يختزل وجوده إلى وجد محترق في أتون الحق. وليس إفراد الواحد له سوى تفرّده في السير نحو الحق المطلق. وهو المسار الذي عبّر عنه الحلاج مرة قائلا:

لم يبق بيني وبين الحق تبياني
ولا دليل بآيات وبرهان

إن غياب أدلة الآيات والبراهين أيا كانت ,هو غياب البين ,لان المسار صوب الحق يفترض تذويب الأدلة جميعا في أدلة الانفراد نفسها. أي تلك التي يكون أولها "الدليل له منه إليه به" وثانيها دليل" له منه به وله". فالدليل الأول يفترض مشاهدة الحق، بينما الثاني وجدانه، أو ما اسماه الحلاج بعبارة "الانفراد به" و" وجود وجود الواجدين له" أي أولئك الذين مثالهم التام في التجانس التام مع الحق (والحقيقة) ومن اسماهم أيضا "بني التجانس".

فالتجانس مع الحق هو تمّثل واحديته. وهو التّمثل الذي تتلألأ في مجراه فردانية الإخلاص للحقيقة والجمال والمطلق والكلّ. وهو الذي جعل بداية الحلاج ونهايته شيئا واحدا. لأنه كان يدور بين أدلة "له منه إليه به" وبين" له منه به وله". أي كل ما جعل من بدايته ونهايته شيئا واحدا من حيث قيمتهما بالنسبة لإدراك وجد الانفراد في الحق أو حقيقة الإبداع. ففي فردانية الإبداع تتجلى حقيقة الغيب (المجهول) أو حقيقة البداية. إذ لا مجهول في الإخلاص. لان معاناة الغيب هي شهادة الحق فيه ووجدانه في المواقف ,بمعنى استباقه في الرؤية والفعل. أما التاريخ اللاحق ,فانه مجرد جلاء لقيمة وقوة الحدس المتناثر في الرؤية والفعل. فعندما يروي لنا الشبلي ما رآه في صلب الحلاج ومقتله ,فانه يروي لنا ما رآه الحلاج وحدسه في معاناة انفراده للحق. فعندما قصد الشبلي الحلاج وقد قطعت يداه ورجلاه وصلب على جذع ,متسائلا عن ماهية التصوف منه وهو المصلوب ,أجابه:

- أهون مرقاة منه ما ترى.

- وما أعلاه؟

- ليس لك إليه سبيل. ولكن سترى غدا. فان في الغيب ما شهدته وغاب عنك.

وليست هذه الصيغة الرمزية سوى محاولة استكناه المعنى القائم ما بين *"البداية"* و *"النهاية"* باعتباره دورة الروح في بلوغ غيبه أومجهوله الحق. فالتقطع بالجسد هو الانقطاع عن الجسد. وهو أدنى درجات السلوك في حقيقة

الغيب. أما المجهول فهو اللامتناهي – المتناهي فيما سيراه المرء غدا. والغد هو البداية أو ما شهده المرء وغاب عنه. ذلك يعني أن الحقائق النهائية هي الحقائق الأولية وبالتالي على قدر فردانية الإخلاص فيها تتكشف معانيها اللامتناهية. وهو المعنى الذي كشفه الشبلي للمرة الأولى في ترديد الحلاج بعد ليلة من لقائه الأول به ,حيث قدم لتضرب عنقه ,و هو يقول بأعلى صوته: " حسب الواجد إفراد الواحد له " !. وبعد أن ضربت عنقه و لفّ في بارية و صب عيه النفط واحرق ,حمل رماده على رأس منارة لتنسفه الريح. لقد أرادت الذاكرة الهرمة لفقهاء السلطة و مؤرخيها نسفه في رياح بغداد و مياه دجلة. غير أن رماده أبى إلا أن يتطاير في سماء الخلافة ويذوب في مياهها ,و أن يتنشّقه و يشربه من هو صائم و فاطر، وهائم وعطشان، وأن يجري ظهوره من جديد في توتر الإرادة الهائجة و كبح جماحها عند المريدين, و في كشوف المعنى الصاخب للوجود و مشاهدته في وجد العارفين ,وأن ينحلّ في تربة الإسلام المتراصّة في عمارته وشعره، وقبوره و مساجده ,و حاناته و التواءاتها، وطرقه وزواياه، في حريمه و حرامه و حلاله و غرامه. إذ لم يعن نسف رماده سوى تطايره في فضاء الثقافة و أرواح مبدعيها.

و ليس صدفة أن تنهمك الثقافة وتتهالك في اتهامه وتبريره ,إعلائه و تسفيله ,تبجيله و ترذيله ,تحبيبه وتكريهه ,تعظيمه و تحقيره. وليس ذلك ألا لان مصيره كان يهشّم على الدوام لا ابالية الضمير و غفلان الذاكرة. ولهذا لم تترك أثرا له أو بقايا منه إلا و أولّتها بأدلة البيان والبرهان والعرفان، أو باللسان والعقل و القلب ,أو بالتقاليد والمنطق والحدس، أو بالسياسة و التاريخ و الأخلاق. و لم ينج من ذلك حتى اسمه. فقد نقل عنه بان أهل الهند كانوا يدعونه بالمغيث، وأهل الصين وتركستان بالمقيت ,و أهل خراسان بالمميز، وأهل فارس بالزاهد، وأهل خوزستان بحلاج الأسرار، وأهل بغداد بالمصطلم. و إذا كان الشائع عنه اسم الحلاج ,فلأنه الاسم الذي كان يحوي في واقعيته ورمزيته نسيج الروح و الجسد. ولهذا قيل عنه ,بان اسم الحلاج من حلجه القطن في مدينة واسط ,عندما استقبله للمرة الأولى قطان مقابل قضاء بعض أعماله ,بحيث حلج في ساعات معدودة أربعة و عشرين ألف رطل! فسمي من ذلك اليوم حلاجا. و هو التأويل الذي يكشف في ظاهريته الفجّة غلبة الرؤية السحرية تماما كما تعكس محاولة نسف رماده تغييبه و تضييعه في المكان.

وتحولت حياته و مماته إلى لغز جرى تأويله بعبارات الشعوذة والطلاسم، والكشف والبيان ,والكفر و الزندقة, والعلم و الربانية، والإبعاد والطرد، والتقريب والمؤانسة. إذ يروى عن أحدهم دخوله على الحلاج في بيته غفلة، فرآه قائما على رأسه (!) وهو يقول:

يا من لازمني في خلدي قربا,
وباعدني بعد القدم من الحدث غيبا.
تتجلى عليّ حتى ظننتك الكلّ,
وتسلب عني حتى أشهد بنفيك.
فلا بعدك يبقى ,ولا قربك ينفع
ولا حربك يغني ولا سلمك يؤمن!

و عندما أحس بوجود الداخل عليه ,قعد مستويا وقال: " ادخل ولا عليك ". و بعد أن دخل و جلس بين يديه ,فإذا عينا الحلاج كشعلتي نار. عندها خاطبه قائلا: " يا بني! إن بعض الناس يشهدون عليّ بالكفر، و بعضهم يشهدون لي بالولاية. والذين يشهدون عليّ بالكفر احبّ إلي وإلى الله من الذين يقرّون لي بالولاية!" و عندما سأله عن سبب ذلك ,أجابه: "لان الذين يشهدون لي بالولاية من حسن ظنهم بي ,والذين يشهدون عليّ بالكفر تعصبا لدينهم. و من تعّصب لدينه احب إلي ممن احسن الظن بأحد". وبعد هنيهة قال له: " وكيف أنت حين تراني وقد صلبت وقتلت و أحرقت؟ وذلك اسعد يوم من أيام عمري "!!

فالحلاج يحوي في كلهّ لغز الوحدة المتناقضة. و ليس جلوسه على رأسه سوى الصيغة المقلوبة للمعنى القائم في ملازمة الحق القرب في الخلد (الضمير) وتباعده تباعد المحدث عن القديم غيبا، أو تفضيله تعصب المتدينين على الظن خيرا به ,و من ثم رؤية صلبه و قتله و حرقه باعتباره اسعد أيام وجوده. و هو المعنى الذي حصل على أحد تأويلاته في الرؤية المروية على لسان أحدهم، حيث رأى الله في المنام, فسأله: "يا رب ما فعل الحسين (الحلاج) حتى استحق تلك البلية؟ ,فأجابه الله: " أني كاشفته بمعنى فدعا الخلق إلى نفسه ,فأنزلت به ما رأيت "!

و فيما لو جرى تجريد الاتهام المبّطن والنقد العلني في " دعوة الناس إلى نفسه"، فان حقيقة هذه الدعوة تقوم في وجدان معنى الانفراد في الحق. بصيغة أخرى ,سواء جرى إدراك حقيقة الحلاج أو تأويله بمعايير حلاجة القطن أو حلاجة الأسرار، فان في كل منها حقيقة تفرّده. بمعنى حلاجة تكامله في وجدان الحق ,لان حقيقة الحلاج هي نسيج الأسرار أو معاناة الحقائق و الغيب.

و هو التفرّد الذي شق طريقه في طريق الحلاج ,وفي مفارقات وجده في وجوده للحق. وقد نقل أحدهم مرة ما كان يردده الحلاج في أسواق بغداد,

ألا ابلغ أحبائي بأني
ركبت البحر وانكسر السفينة

ففي دين الصليب يكون موتي
ولا البطحا أريد ولا المدينة .

لقد أراد القول، بأن من يسبح في بحر هائج ,فلا لوح ينقذه إلا صليبه . فهو موطن حياته و مماته . وما عداه أراضي ومدن و قرى و تقاليد . و هو الأسلوب القادر على تذليل جزع النفس و مباهاتها . ولهذا أجاب على سؤال من اتبعه لمعرفة سر قوله الآنف الذكر ,بعبارة : " أريد أن تقتل هذه الملعونة " وأشار إلى نفسه . وعندما سأله عما إذا كان يجوز إغراء الناس على الباطل (بقتله) ,أجاب : " ولكني أغريهم على الحق . لان عندي قتل هذه (النفس) من الواجبات " .

و هو وجوب له معناه الخاص في الطريقة والحقيقة . فالوجوب المتسامي هو إغراء على الحق لا معنى له بدون التحدي والمواجهة . و لهذا طالب الناس اكثر من مرة في أسواق بغداد و جوامعها على أن يلبوا دعوته إياهم بقتله ,لا حبا بالموت و لا كرها له . فهو لم يتذوق معنى الشهادة بمعايير القتل ,بل بمشاهدة حقيقتها الكبرى ,و إعلانها على راية الحق من خلال وجودها (وجدها) كما هي . ومن هنا صراخه في جامع المنصور : " يا أيها الناس ! اعلموا أن الله أباح لكم دمي فاقتلوني " ! و عندما سألوه ,كيف يمكنهم قتل رجل مسلم يصلي و يصوم و يقرأ القرآن، أجابهم: "المعنى الذي به تحقن الدماء خارج عن الصلاة والصوم وقراءة القرآن . فاقتلوني تؤّجروا و أستريح " .

لقد بحث الحلاج عن المعنى . ووجده فيما وراء الصلاة والصوم و قراءة القرآن . ولا يعني ذلك سوى وجده المعنى فيما وراء المعنى المتعارف عليه في اعتبارات العرف والتقاليد و الحجج و الأدلة . و لهذا لم يتأوّه من ألم قطع رجليه و يديه بل من معنى المفارقة الحية لوجوده . ومن هنا مناجاته الله بعد أن قطعوا أوصاله :

إلهي أصبحت في دار الرغائب
انظر إلى العجائب.
إلهي انك تتودد إلى من يؤذيك
فكيف لا تتودد إلى من يؤذى فيك .

وهي المفارقة النابعة من معاناة المعنى ,لا من المها (الجسدي). فالإبداع الحقيقي هو ذاك الذي يتأوه من المعنى لا من الألم . وهو المبدأ الذي خلق الحلاج و نبع منه بالقدر نفسه . و من هنا استهزاؤه بالموت والضحك عليه . فلما أتى به ليصلب، كما يروى عنه، ورأى المسامير والخشبة ضحك كثيرا حتى دمعت عيناه. ثم التفت إلى القوم فرأى الشبلي بينهم فقال له :

– يا أبا بكر هل معك سجادتك ؟

– بلى يا شيخ !

– افرشها لي !

ففرشها الشبلي فصلى الحلاج عليها ركعتين . وهي "الخاتمة" التي تعيد ما بدأه يوما في سوق القطيعة ,كما ينقل أحدهم عنه ,عندما وقف على باب المسجد وهو يقول : "يا أيها الناس ! إذا استولى الحق على قلب أخلاه عن غيره . وإذا لازم أحدا أفناه عمن سواه . وإذا احب عبدا حثّ عباده بالعداوة عليه . فكيف لي و لم أجد من الله شمّة ولا قربا منه لمحة ؟ و قد ظل الناس يعادونني ؟! " ثم بكى حتى أبكى من حوله . فلما بكوا عاد ضاحكا وكاد يقهقه .

اضحك الحلاج الكون و أبكاه في مفارقاته . وكشف من خلالها بان حقيقة الإبداع في الابتلاء و وجد مكوناته المتجددة . لقد أضحكه بكاء الناس على بكائه، لأنهم لم يدركوا أن حقيقة بكائه و ضحكه في خطرات الحقيقة ونظراتها . فقد أوصلته تجربة الفناء في الحق إلى أن بلوغه يؤدي إلى خلاء قلبه مما سواه . في حين أن سمو المرء في خطى المطلق يجعله عدوا " للعباد " . فقد أشاع عنه (الصوفي) عمرو بن عثمان ,انه قال " يمكنني أن أتكلم بمثل هذا القرآن " بسبب حرده على الحلاج و ذلك لسؤاله إياه يوما عندما لاقاه للمرة الأولى في مكة :

– الفتى من أين ؟، فردّ الحلاج عليه قائلا

– لو كانت رؤيتك بالله لرأيت كل شيء مكانه، فان الله يرى كل شيء !

بينما اتهمه علي بن سهل بالزندقة ,وذلك بسبب اعتراض الحلاج عليه يوما بعد أن سمع سهلا يتكلم بالمعرفة فقال له: " يا سوقيّ ! تتكلم في المعرفة وأنا حي ؟!

وهي مواقف لها مقوماتها ومقدماتها في مبدأ وجوده القائل، بأخذه اصعب المبادىء و اشدها مما في الثقافة نفسها . فقد رد في أحد الأيام على أحد تابعيه عندما أراد معرفة رأيه بحقيقة الباطن والظاهر قائلا : "ما تمذهبت بمذهب أحد من الأئمة جملة . و إنما أخذت من كل مذهب أصعبه وأشدّه". و ليس هذا سوى التفرّد الواعي للتحدي ,و الذي حدد نمط حياته وسلوكه و مصيره . فقد كان يلبس السواد يوم العيد و يقول" هذا لباس من يردّ عليه عمله " . وفي تقشفّه تحديا ,من حيث نقل عنه احمد الواسطي قائلا " صحبت الحلاج سبع سنين ما رأيته ذاق من الادم سوى الملح والخلّ . ولم يكن عليه غير رقعة واحدة . ولم ينم الليل وصلا، ولا سويعة من النهار " . ونقل عنه أبو يعقوب

النهرجوري ما يلي: "دخل الحلاج مكة أول دخلة وجلس في صحن المسجد سنة لم يبرح من موضعه إلا للطهارة والطواف. ولم يحترز من الشمس ولا من المطر. وكان يحمل إليه في كل عشية كوز ماء وقرص من أقراص مكة. وكان عند الصباح ترى القرص على رأس الكوز وقد عضّ منه ثلاث عضات أو أربعا ,فيحمل من عنده".

لقد حوّل الحلاج وجوده وذاته إلى كيان التضحية المتسامية بمعايير الحق. ويروي عنه أحد أصحابه كيف دخل عليه أحد المجوس وألحّ عليه بأخذ المال ,فأبى ,إلا أن إلحاح صاحبه جعله يذعن. وحالما خرج المجوسي قام الحلاج ومعه المال ودخل جامع المنصور، ففرق المال على الفقراء، حتى لم يبق في الكيس شيئا. وعندما قال له صاحبه:

- يا شيخ هلاّ صبرت إلى الغد؟

- الفقير إذا بات في عقارب نصيبين خير له من أن يبيت مع المعلوم.

إن التخلّي عن المعلوم (الموجود) هو الأسلوب المتسامي لوجد حقائق الوجود. وهي حقائق تمتلك معناها في رؤية المطلق. ومن هنا مناجاة الحلاج ربه قائلا:

لو بعت مني الجنة بلمحة من وقتي
أو بطرفة من أحرّ أنفاسي ,لما اشتريتها!
ولوعرضت عليّ النار بما فيها من ألوان عذابك
لاستهونتها في مقابلة ما أنا فيه
من حال استتارك مني
فاعف عن الخلق ولا تعف عني
وارحمهم ولا ترحمني
فلا أخاصمك لنفسي و لا أسائلك بحقي
فافعل بي ما تريد!

لقد عرض روحه وجسده لإرادة المطلق , وكلفّهما بواجبات تتجاوز الحلال والحرام والواجب والمندوب والعرف والتقاليد ,لأنه حاول التمسك بعروة الحقيقة. أي تلك التي تذوب في فعل الآن الدائم، لا الواقفة فيما وراء الآن و المكان أو بينهما. ومن هنا قوله: "من لاحظ الأزلية و الأبدية، وغمّض عينيه عما بينهما فقد اثبت التوحيد. و من غمّض عينيه عن الأزلية والأبدية و لاحظ ما بينهما فقد أتى العبودة. و من اعرض عن البين والطرفين فقد تمسك بعروة الحقيقة". إذ ليس الأزل سوى البداية التي لا بداية لها، وليس الأبد سوى النهاية التي لا نهاية لها. و من هو قادر على ملاحظتهما سوف يثبت التوحيد، بمعنى تلاشيه فيما بينهما. و من تجاهلهما و نظر إلى ما بينهما فسوف يرى حياته فيما بينهما كما لو أنها المعيار الذي يحوي في ذاته بداية الوجود و نهايته. و هي رؤية تستفزّ الروح الأخلاقي في عبودته لله (المطلق). و من يعرض عن الأزل والأبد وما بينما، فانه يتحول إلى الكلّ. والحقيقة هي الكلّ , والعروة التي يصعب الإمساك بها.

فالحقيقة شيء لا كالأشياء ,والكيان الذي يصعب إمساكه ,لأنها تستحوذ على ماسكها ,أوتفنيه في إبداعها. ومن هنا صياح الحلاج في أسواق بغداد: "يا أهل الإسلام! أغيثوني! فليس يتركني ونفسي فأنس فيها. وليس يأخذني من نفسي فاستريح منها. وهذا دلال لا أطيقه"! و إنشاده:

هويت بكل كل كلك يا قدسي
تكاشفني حتى كأنك في نفسي
أقلّب قلبي في سواك فلا أرى
سوى وحشتي منه وأنت به أنسي
فها أنا في حبس الحياة ممنّع
من الأنس، فاقبضني إليك من الحبس

وهو تلوّع لا منفذ له إلا في البلاء، باعتباره نار الإبداع. و قد واجهها الحلاج في مصيره أيضا. ولذا ناجى الله قبيل الموت بعبارة: "هؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصبا لدينك و تقرّبا إليك ,فاغفر لهم! فانك لو كشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا ما فعلوا! و لوسترت عني ما سترت عنهم لما ابتليت بما ابتليت!". و هي المفارقة التي توّحد في كلها ظاهر المأساة وباطن التحدي. إذ لا مأساة في حياة الحلاج و موته، بل تحدّ. ففي مفارقات حياته وموته معنى ميّز روحه وجسده على السواء ,وكشف بقدر واحد عن أن الإبداع الحق في أعماقه تحدّ نابع من الاستماع الدائم لحقائق المطلق. ففي الاستماع الدائم لحقائق المطلق تتكامل معاناة (أو تجربة) الحقيقة بفعل اختبارها الدائم بمعايير الحق المتسامي.

إن الاختبار الدائم للحقيقة والتكامل في معاناتها هو التمثل الفرداني للحق. وهو تمّثل متنوع لا متناه تتوج عند الحلاج ببلوغه "أنا الحق"، باعتباره استهلاكا لصيرورة روحه المبدعة. أي كل ما تتلاشى فيه معالم البين والأنا - هو، وتبقى فروق المطلق و تجلياته بوصفها عصب الوجدان المتوتر في معاناته للحقيقة. وهي الفكرة التي وضعها الحلاج في إحدى مناجاته القائلة:

يا من استهلك المحبّون فيه
لا فرق بيني و بينك إلا الألوهية والربوبية
وفي مخاطبته الحق (الله أوالمطلق) قال:
ردّ إلي نفسي لئلا يفتتن بي عبادك
يا هو أنا وأنا هو

لا فرق بين أنيتي و هويتك إلا الحدث و القدم

غير أن فروق الألوهية والربوبية و القدم عن " أنا "ته تنحلّ و تفنى في مجرى معاناته للحقيقة . إذ يجري استهلاكها في الأفعال المتسامية بمعايير الحق. و هي الفكرة التي شرحها الحلاج في عبارته القائلة " إن ربي ضرب قدمه في حدثي حتى استهلك حدثي في قدمه . فلم يبق لي صفة إلا صفة القديم ,و نطقي تلك الصفة " . بصيغة أخرى ,إن استهلاك صفة الحدث في صفة القدم بحيث لم يبق له إلا صفة القديم هو استهلاك الآن (العابر) في الدائم (القديم) . بمعنى تحوّل نطق الروح المبدع (الآني و الأنيّ) إلى نطق الحق (الدائم والقديم) . ومن هنا صراخ الحلاج : " أنا الحق"! فهو الحق الدائم (والمطلق) فيه، الذي يؤدي إلى استهلاك ناسوتيته (إنسانيته أو بشريته) في لاهوتيته (ألوهيته) ومن ثم غياب فروق الأنا – هو ,و ذوبانها في العلاقة الوجدانية للأنا – أنت باعتبارها كلا . و من هنا قوله:

ليس يستتر عني لحظة فأستريح
حتى استهلكت ناسويتي في لاهوتيته
وتلاشى جسمي في أنوار ذاته
فلا عين ولا أثر ,ولا وجه ولا خبر !

إن استهلاك الأنا – هو في الأنا – أنت هو استهلاك الأنا في الحق و بروز أنا الحق باعتبارها فردانية الروح المبدعة في وجدانه للوجود ,و الذي يؤدي إلى تضافر التحدي والاندهاش في المواقف، أو شطح الأقوال والأعمال. أما في الواقع فلا شطح، لان الإبداع الحقيقي في كلّه شطح ,تماما كما أن الحلاج في كلّه شطح التحدي والاندهاش ,كما في قوله : " لو ألقي مما في قلبي على جبال الأرض لذابت ! وأني لو كنت يوم القيامة في النار لأحرقت النار ! و لو دخلت الجنة لانهدم بنيانها ! " . لقد أراد القول ,بان وجدانه أقوى من الحجارة لأنه اشد حرارة من كل نار . بل أن نار وجدانه قادر على التهام نار القيامة و تهديم بناء (حجر) الجنة، لأنها شعلة الحق (المطلق) تحترق بذاتها . وهو الوجدان الذي يلّف الروح المبدعة في الدورة الدائمة للتحدي والاندهاش :

عجبت لكليّ كيف يحمله بعضي
ومن ثقل بعضي ليس تحملني ارضي

وهي المفارقة المميزة لوحدة الاندهاش و التحدي في الإبداع . فالروح المبدع هو حصيلة الكلّ الثقافي والكوني، والذي يعاني في فردانيته من حمله (الكلّ) . وهو الحال الذي يستهتر فيه الوجدان المقيّد بمعايير الحق المتسامي. فإذا استبطن العقل الوجدان فانه يخلق فعلا متوازنا، وإذا استبطن الوجدان العقل، فانه يؤدي إلى الاستهتار المتسامي. وتجربة الحلاج هي تجربة الاستهتار المقيّد بالحق, والتي كثّفها في أحد طواسينه قائلا :

إفهام الخلائق لا تتعلق بالحقيقة
والحقيقة لا تليق بالخليقة .
الخواطر علائق ,
وعلائق الخلائق لا تصل إلى الحقائق .
الإدراك إلى علم الحقيقة صعب
فكيف إلى حقيقة الحقيقة
وحق الحق وراء الحقيقة
والحقيقة دون الحق .

* * *

الفرّاش يطير حول المصباح
إلى الصباح ,
ويعود إلى الأشكال فيخبرهم
عن الحال، بألطف المقال
ثم يمرح بالدلال
طمعا في الوصول إلى الكمال

***

ضوء المصباح – علم الحقيقة
وحرارته – حقيقة الحقيقة ,
والوصول إليه – حق الحقيقة .

* * *

لم يرض بضوئه و حرارته
فيلقي جملته فيه
والأشكال ينتظرون قدومه
ليخبرهم عن النظر
حين لم يرض بالخبر .
فحينئذ يصير متلاشيا متصاغرا متطايرا
فيبقى بلا رسم وجسم واسم ووسم ,
فبأي معنى يعود إلى الأشكال ؟
وبأي حال بعد ما صار ؟
من وصل وصار إلى النظر
استغنى عن الخبر ,
ومن وصل إلى المنظور
استغنى عن النظر

* * *

لا تصحّ هذه المعاني
للمتواني ولا الفاني ولا الجاني

ولا لمن طلب الأماني
كأني كأني ! أو كأني هو!
أو هو أني : لا يروعنني إن كنت أني !

* * *

يا أيها الظانّ
لا تحسب أني "أنا" الأن
أو يكون أوكان
لابأس إن كنت أنا
ولكن لا أنا !

إن هـذه الأنشودة المكثّفة لتجربة الانفراد في الحق تكشف عن انه لا طريـق إلى بلوغ الحق إلا بنزع الأنا عن الأنا، بالاحتراق في الحقيقـة (أوبإلقاء جملة الأنـا) بالتلاشي والتصاغـر والتطاير فيها بحيث لا يبقى من أنـا الأشكال (العـاديـة) رسم ولا جسـم ولا اسـم و لا وسـم. أي أن يصير أنا بـلا أنا. وهـي الذروة العليـا في إبداع الحقيقـة، لأنها أسلوب صيرورة " أنـا الحق " ونموذجهـا الفـردي. آنذاك تصبـح"أنا الحق" الصوت النـاطق بحقـائق المطلق. لان المعنـى الوحيـد الممكـن لعودة الأنـا بعـد أن تلاشـت وتصاغـرت و تطايـرت ذراتها في نار الحقيقـة وجود كلهّـا المتجدد، أو ما دعاه الحلاج يوما" بـركوب الوجود(بالفتح) بفقد الوجود (بالكسر)". فهو الوجود الذي تتلاشى فيه أنا الماضي والحاضر و المستقبـل في" أنـا الحق "، بـاعتبـارهـا الـوجـدان المستهتر بفردانيـة إخـلاصـه للحق. ومـن هنـا تجليها الدائم في صـور الاستهلاك الوجداني لـوحدة الغيبة والحضور، والصحوو السر، والفناء والبقاء، والفرق والجمع. ففي الغيبة و الحضور يمكنها التجلي في:

قد كنت اطرب للوجود مروّعا
طـــورا يغيّبني و طورا أحظر
أفنى الوجود بشاهد مشهوده
أفنى الوجود و كل معنى يذكر

وفي السكر والصحو يمكنها التجلي في:

كفاك بأن السكر أوجد كربتي
فكيف بحال السكر والسكر اجدر
فحالاك لي حالان: صحو وسكرة
فلا زلت في حـــاليّ أصحو واسكر

وفي الفرق والجمع يمكنها التجلي في:

الجمع أفقدهم – من حيث هم – قدما
والفرق اوجدهم حينا بلا اثر
فالجمع غيّبتهم والفرق حضرتهم
والوجد والفقد في هذين بالنظر

إن الإخلاص في الأحـوال هو فردانية الإخـلاص للحق والعكس هو الصحيح. وهو الأمر الذي يضع الروح المبدعة في هيئة التحـدي الوجـداني واستهلاك مفـارقاتـه الدائمـة في أحواله. ففي المحو أوصله إلى بلوغ.

أنا عندي محـــو ذاتي	من اجـــلّ المكرمات
وبقـائي في صـــفاتي	من قبيح الســـيئات
سئمت روحي حياتي	في الرسـوم البالـــيات
فاقتلوني واحـــرقوني	بعظـــامي الفانيـات

وفي الهوى وصل إلى :

إذا بلغ الصبّ الكمال من الهوى
وغاب عن المذكور في سطوة الذكر
يشاهد حق حين يشهده الهوى
بأن كمال العاشقين من الكفر

وهو الحال الذي جعله مرة يقول :

كفرت بدين .... والكفر واجب
علـيّ وعنـد المســلمين قبيـــح!

فهـو الوجـدان الذي يلـفّ الروح المبـدعة في إعصـاره ويجعل مـن حركات الروح والجسـد مفارقات لها معنـاها الجميل في المواقف والأفعال :

إذا ذكرتك كاد الشوق يتلفني
وغفلتي عنك أحزان وأوجاع

وهي المفارقة التي تتجلى في كـل شيء، لأنها تنبع من تلقائية الحقيقـة . ففي الجسد يمكنها أن تتجلى في مظـاهر الذل:

ذلوّا بغير اقتدار عندما ولهوا
إن الأعزاء إذا اشتاقوا أذلاء

لان مـن شروط الهوى، كما يقـول الحلاج، إن المحب يـرى بـؤس الهوى أبـدا أحلى من النعـم. أمـا في القـدر فيمكنها التجلي في الحال الذي وصفه يوما بقوله:

ما حيلة العبد والأقدار جارية
عليه في كل حال ,أيها الرائي
ألقاه في اليّم مكتوفا و قال له
إياك ! إياك ! أن تبتلّ بالماء

وهـي المفـارقـات التـي لا يمكـن الخروج منهـا إلا بـوجدان الكـلّ (الحق) أي بالـوجدان المتكـامل في تجربة الحقيقة ومعاناتها . فالـوجدان المستهتر بفردانية الإخلاص للحقّ هو الوجدان الـدائم للكلّ. وتجربة الحـلاج هـي تجربة الكلّ وفي كلهّا حـب الكـلّ. فهـو يعشق الحق (الكـل)، إذ الحق بداية و غاية حبه التام :

لبيك لبيك يا سريّ ونجوائي
لبيك ،لبيك، يا قصدي ومعنائي
أدعوك بل أنت تدعوني إليك فهل
اديت إيـاك أم ناديت ايـائي
يا عين عين وجودي يا مدى هممي
يا منطـقي وعبـاراتي وإيمائي
يا كلّ كلّي و كلّ الكلّ ملتبس
وكلّ كلّك ملبوس بمعـنائي
يا من به علقت روحي، فقد تلفت
وجدا فصرت رهنا تحت أهوائي

و ليس الكلّ في نهاية المطاف سوى أجزائه في الأنا:

أني لأرمقـه والقـلب يعـرفه
فما يترجـم عنه غير إيمائي
يا ويح روحي من روحي، فوا أسفي
عليّ مني، فأني اصـل بلوائي
كأنني غـرق تبدو أنـاملـه
تغّـوثا وهو في بحـر من الماء
وليس يعلم ما لا قيت من أحـد
إلا الذي حلّ مني في سويدائي

وهو الحل الذي يجعل الكلّ أحب من أجزائه :

ياموضع النـاظر من نـاظري
و يـا مكان السـرّ من خاطري
يا جملـة الكـلّ التي كلهّـا
أحبّ من بعضي ومن سائري

وهي المحبة التي تتكشف فيها حقيقة الأنا:

هويت بكليّ كلّ كلّك، يا قدسي،
تكاشفني حتى كأنك في نفسي
أقلبّ قلبي في سواك فلا أرى
سوى وحشتي منه وأنت به أنسي

و تصبح الأنا وعـاء الوجود في تقبلها الـوجداني لكل ما فيـه (الوجـود و الكون) وإعـادة نضحه مـن مسامـات معاناتها المخلصة:

وصار كليّ قلوبا فيك واعية
للسقم فيها وللآلام إسراع
فان نطقت فكلي ّ فيك ألسنة
وأن سمعت فكليّ فيك إسماع

آنـذاك تنهدّ الفـوارق والبين والحواجـز والعـلائق والعـوائق والغربـة والاغتراب ويصبـح الكـون (والوجـود) والأنا كلا واحدا في الهموم والمعرفة:

لما اجتبـاني وأدناني وشـرّفني
والكل ّ بالكل ّ أوصاني وعرّفني
لم يبق في القلب والأحشاء جارحة
إلا واعـرفه فيهـا ويعـرفني

وهـي المعرفـة التـي تخلـق الهمّ الموّحد، أو مـا اسماه الحلاج بانشغال كلّ الأنا بالكلّ :

شغلت جوارحي عن كل شغل
فكـليّ فيك مشـغول بكليّ

إن الانشغال الكامـل للكلّ (الفرداني) بالكـلّ (المطلق) هو الذي يجعل مـن " الاتحاد " و" الحلول " الملجأ النهائي للـروح المبدعـة في إخلاصهـا للحق . و يصير الحق المصب الأخير لـروافـد أحـوالـه الدائمـة . أي كـل مـا يـؤدي إلى صيرورة الأنا المتوحدة في الذكر والأحوال و الروح والجسد.
ففي الذكر:

ذكـره ذكـري وذكـري ذكره
هل يكـون الذاكـران إلا معا ؟!

وفي الأحوال :

مزجت روحك في روحي كما
تمزج الخمـرة بالماء الزلال
فإذا مّسـك شيء مّسـني
فإذا أنت أنـا في كل حـال

وفي الروح:

جبلت روحك في روحي كما
يجبل العنبر بالمسـك الفتق
فإذا مّسـك شيء مّسـني
فإذا أنت أنا لا نفـترق

و في الجسد:

أنا من أهوى و من أهـوى أنا
نحـن روحـان حللنا بدنا
نحن، مذ كنا على عهد الهـوى
تضرب الأمثـال للناس بنا
فإذا أبصـرتني أبصـرته
وإذا أبصـرته أبصـرتنا
أيها السـائل عن قصـتنا
لـو ترانـا لم تفـرّق بيـننا
روحه روحي و روحي روحه
من رأى روحان حلّت بدنا ؟!

إن الاتحاد بـالمطلـق أو الحلـول فيـه يعنـي امتـلاك حقـائقـه في الـروح المبـدعة، أو مـا ادعـاه النفـريّ يـومـا بصيرورة " الحقيقـة صفـة الأنا "، أو" الحقيقـة أنـا" . أي الذوبان والاندماج التـام بين الأنا و الحق . آنذاك تصبح أنا

الحق مصدر الإبداع و شكل تجليه . و ليس الحلاج إلا أحد نماذجها المثلى .

ب ـ الشبلي : الوجدان وحقائق الآن

" أنا الوقت ,وليس في الوقت غيري "

(الشبلي)

الإخلاص للحقيقة يفترض التفرّد في معاناتها . والتفرّد هو القدر الملازم لإبداع المبدعين . فإذا كان إخلاص النفرّي للحقيقة قد جرى من خلال وجدها في " المواقف "، والحلاج في " الحق "، فان إخلاص الشبلي جرى من خلال وجدانه الدائم لحقائق الآن . و لهذا كان شعار النفرّي " الحقيقة أنا " و شعار الحلاج " أنا الحق " وشعار الشبلي " أنا الوقت " . وهو تباين في " الأنا " رغم وحدتها ,ووحدة في الحقيقة رغم تباينها .

إن الإخلاص للحقيقة يبدع الأنا و الروح المبدعة . ومن هنا تنوّع الإخلاص ,و الذي مّثله الشبلي في وجدانه الدائم للحقائق . و لهذا قال الجنيد عنه مرة " الشبلي سكران . ولو فاق لجاء منه إمام ينتفع به " . وقال عنه أيضا : " أوقف الشبلي في مكانه فما بعد . ولو بعد لجاء منه إمام " . و لا يعني السكر والوقوف هنا سوى الغرق في الوجدان . و لهذا أيضا خاطبه الجنيد مرة : " حرام عليك يا أبا بكر (الشبلي) أن كلّمت أحدا . فان الخلق غرقى من الله ,وأنت غرق في الله " . و أن يعّنفه أحيانا بخطابه إياه : " يا أبا بكر أشفق عليك وعلى ثباتك، لان هذا الاضطراب والانزعاج والحدّة و الطيش والشطح ليست هي من أحوال المتمكنين " ! وهو مأخذ له معناه في " قواعد الإرادة " لا في الحال والوجدان . فقد دعاه أبو نعيم الأصفهاني بالمجتذب الولهان، والمستلب السكران ,و الوارد العطشان . و قال عنه أحد المشايخ " وقفت على الشبلي عشرين سنة ما سمعت منه كلمة في التوحيد . كان كلامه كلّه في الأحوال والمقامات " . وهو تقييم دقيق ,لأن الشبلي كان غرق في الله كما وصفه الجنيد . و من ثم ، فان عباراته القليلة في التوحيد تعكس ,أن أمكن القول ,تموجات عقله في وجدانه. ومن هنا اكتساؤها ببريق أحواله اللامع . فقد قال مرة " لا يتحقق العبد بالتوحيد حتى يستوحش من سرّه لظهور الحق عليه " . وفي موضع آخر قال : " من اطلع على ذرة من التوحيد ضعف عن حمل نبقة لثقل ما حمله " . وفي معرض رده على من طلب منه إخباره عن التوحيد بلسان قول منفرد، أجاب : " من أجاب عن التوحيد بالعبارة فهو ملحد. و من أومأ إليه فهو عابد وثن . ومن سكت عنه فهو جاهل. و من اوهم انه واصل فليس له حاصل. ومن رأى انه قريب فإنه بعيد . ومن تواجد فهو فاقد . وكل ما ميزتموه بأوهامكم وأدركتموه بعقولكم في أتم معانيكم، فهو مصروف مردود إليكم " .

لقد وضع نفسه والجميع في حالة ابتلاء دائم وطالب بخوضها، لأنها الممر الوحيد لإدراك حقيقة التوحيد، انطلاقا من انه لا حدّ للتوحيد . فالاستيحاش من السرّ ما هو إلا الخلاص من الأنا المصطنعة ببقاء ما دعاه الحلاج يوما بالانا بلا أنا، أو ما وضعه الصوفية في فكرتهم القائلة "كنا بنا فأصبحنا بلا نحن" . أي تحول الكينونة المجزّئة إلى صيرورة دائمة للكلّ المتفرّد في الصوفي أو روحه المبدعة . و لهذا اعتبر الشبلي إن من اطلّع على ذرة من التوحيد ضعف عن حمل نبقة، أو أن يعتبر الإجابة والإيماء والسكوت و الوهم والرؤية و التواجد والتمييز والإدراك نقصا في الذوق بفعل جزئيته في حقيقة التوحيد .

وهو الذوق الذي حدد تجربة الشبلي و انفراده في وجدان الحق باعتباره وجدانا لحقائق الآن . ومن هنا مخاطبته الحق (الله):

إن كنت تعلم
أن فيّ بقية لغيرك
فاحرقني بنارك !

أو مخاطبته القوم مرة " انتم أوقاتكم مقطعّة، ووقتي ليس له طرفان" ! ولا يعني انعدام أية بقية فيه لغير الحق سوى بقائه في الحقيقة و وجدانها الدائم . إذ لا طرف في أوقاته، ولا أول فيه و لا آخر، بل سريان دائم . ومن هنا شعاره " أنا الوقت ! و ليس في الوقت غيري " . ولا يعني ذلك سوى تمثّله لتجربة الوجدان المتلألئ بحقائق الآن. الوجدان الذي يرى ويسمع ويتكلم ويعقل ويحدس بمعايير الحق. وهو الأمر الذي طبع كيانه وكيفية استماعه لحقائق المطلق و الفعل بموجبها . فقد زعق مرة و احمر وجهه وارتعدت فرائصه وصرخ قائلا : " بمثل هذا يخاطب الأحباب ؟! " بعد أن سمع و هو يصلي وراء إمام المسجد قوله: ﴿و لئن شئنا لنذهبن بالذي أوحينا إليك.﴾ وعندما نسي مرة، و هو في تأملاته، صلاة العصر، وتذكرها بعد أن دنت الشمس إلى الغروب، قام و انشد مداعبا و هو يضحك: نسيت اليوم من عشقي صلاتي فلا ادري عشائي من غدائي .

وهوعشق أو وجدان دائم للحق حددته الرؤية القائلة بان كل شيء مالت إليه النفس دون الحق وجب إتلافه . مما الزم سلوكه الصوفي ونمط حياته على السواء. فالتصوف

بالنسبة له هو" الجلوس مع الله بلا همّ " و" العصمة عن رؤية الكون " . و الصوفي هو" المنقطع عن الخلق المتصل بالحق " . و الطريق الصوفي هو" خوف العلائق و الشواغل، لأن بناء الطريق على فراغ القلب " . و العارف هو من " لا علاقة له بغير الحق "، لأن " المعرفة أولها الله و آخرها ما لا نهاية له ". فالعارف هو" من لا يكون لغيره لاحظا،ولا بكلام غيره لافظا، ولا يرى لنفسه غير الله حافظا" . وعندما سئل مرة عن مقام الزهد، أجاب " الزهد غفلة لان الدنيا لا شيء، والزهد في لا شيء غفلة ". وحدد مقام الشكر بحدود " رؤية المنعم لا رؤية النعمة "، ومقام الفقر بان "لا يستغنى بشيء دون الحق " . و عندما سألوه عن ماهية مقام الورع ,أجاب " أن تتورع ألا يتشتت قلبك عن الله " . وعندما سألوه عن ماهية مقام التوكل، أجاب "أن تكون لله كما لم تكن ويكون الله لك كما لم يزل". وحدد ماهية المحبة بصيغ عديدة، مثل" أنها سميت محبة لأنها تمحو من القلب ما سوى المحبوب"، فهي المحو أو الفناء الذي يثبّت بقاء الروح المبدعة في وجدانه الدائم وإخلاصه للحق (والحقيقة)، ولهذا كان بإمكانه القول :

إن المحبين أحيـــــاء وإن دفنوا
في الترب أو غرّقوا في الماء أو حرقوا
لو يسمعون منادي الحب صاح بهم
يومــا للبّاه من بالحـــب يحــترق

و إن يعّبر عن المحبة بـ:

يحبك قلبي ما حييت، فان أمت
يحبـــك عظـــم في التراب رميـم

إذ الإخلاص للحقيقة هو الوجدان الدائم للروح والجسد في كل النماذج و المستويات الممكنة . و لهذا يمكن توقع أن :

الهجر لو سكن الجنان تحوّلت
نعم الجنان على العبيد جحيما
و الوصل لو سكن الجحيم تحوّلت
نار الجحيم على العبيد نعيما

لان المحبة تسكر الروح و تطيّره في ملكوت الكون، وذلك بإخلاصه للحق الساري في الوجود:

إن المحبة للرحمن تسكرني
وهل رأيت محبا غير سكران

فالجلوس مع الله بلا همّ ,والانقطاع عن الخلق والاتصال بالحق ,و تفريغ القلب مما سوى الحق، وأن العارف هو من لا علاقة له بغير الحق ,و الاستغناء عما سوى الحق، وعدم تشتت القلب عن الله ,و أن يكون لله كما لم يكن و يكون الله له كما لم يزل ,ما هو إلا تحسس الحقائق بلا إحساس. بمعنى السير الدائم بضوء الوجدان المتلألئ بحقائق الآن . ولهذا أجاب مرة على سؤال :

– متى يكون العارف بمشهد من الحق ؟
– إذا بدا الشاهد و فنى الشواهد !

إن السير الدائم بضوء الوجدان المتلألئ بحقائق الآن أشد ما يتجلى في الأحوال و المواقف . ففي الأحوال اتخذ نفس مضمون المواقف من المقامات، بمعنى الأنس بالحق والفناء فيه . و لهذا وجد في حال الخوف "الخوف من أن يسلمك إليك ". وأعطى له مرة أبعادا وجودية طبيعية في جوابه على سؤال وجهوه إليه عن سبب اصفرار الشمس وقت الغروب، بعبارة : " لأنها عزلت عن مكان التمام , فأصفرت لخوف المقام "! و أن يجد في حال الأنس" وحشة الإنسان من نفسه و من الكون " .

لقد حددت وحدة رؤيته و إحساسه لحقائق المقامات والأحوال، واستماعه لحقائق الحق سلوكه الصوفي وحياته ككل . إذ تحول سلوكه إلى نموذج " الشطح " و" التحدي" الذي بدا في بعض ملامحه كما لوانه جنون . فمما يروى عنه انه اخذ يوما قطعة عنبر فوضعها على النار ,فكان يتبخّر بها تحت ذنب حمار . في حين كان أحيانا يلبس الثياب الثمينة ثم ينزعها و يضعها فوق النار . و واجه مرة أولئك المشايخ الذين زاروه في المشفى (المارستان) ,قائلا : قوم أصحاء جئتم إلى مجنون ؟! أي فائدة لكم مني ؟! دخلت المارستان كذا و كذا مرة ,وأسقيت من الدواء كذا وكذا دوا، فلم ازدد إلا جنونا !

غير أن جنونه هو جنون الإخلاص للحق . بمعنى "شطحه " عما هو معتاد و متعارف عليه في الأقوال والأفعال. و لهذا رمى مرة في نهر دجلة أحد الأشخاص الذين صاح في مجلسه ,ثم قال: " إن كان صادقا نجّاه الله ,وإن كان كاذبا أغرقه الله " . أو أن يقول مرة بعد أن سمع قارئا يقرأ الآية ﴿أخسأوا فيها ولا تكلمون﴾ بعبارة " ليتني كنت واحدا منهم " ! أو ما يرويه عنه بعضهم كيف زاره زمن القحط بعض المشايخ ,و بعد أن خرجوا منه قال لهم : " مرواّ ! انا معكم حيث ما كنتم . انتم في رعايتي و كلايتي "! أو أن يأخذ من يد إنسان كسرة خبز و يأكلها ثم يقول" إن نفسي هذه تطلب مني كسرة خبز ولو التفت سرّي إلى العرش و الكرسي لاحترق"! أو أن يقول مرة "إن لله عبادا لو بزقوا على جهنم لأطفأوها".

وهي شطحات تستمد مقوماتها من فردانيته المتكاملة

في الحق ،و التي وضعها في فكرته القائلة " لو قبلني العالم بمن فيه لكانت مصيبة علي إذا لم يكن شربهم شربي ، وذوقهم ذوقي، و إلا فلم يقبلوني" . مما حدد مصيبة وجوده التي صاغها يوما بمناجاته قائلا:

الهي احبك الخلق لنعمائك

و أنا احبك لبلائك!

وهو بلاء يفعل في همومه كهمّ واحد وضعه في شعاره القائل"ليكن همّك معك لا يتقدم ولا يتأخر"! مما حدد بدوره مواقفه وسلوكه باعتبارهم شطحات تتحدى ما تواجهه في ظاهرها و تستجيب وجدانيا في باطنها لحقائق الآن . فقد اعتلّ مرة علة شديدة، فبادره الشيوخ لعيادته إلى داره . فاتفق أن كان عنده ابن عطاء وجعفر الخلدي وجماعة من أصحاب الجنيد، فرفع رأسه وتساءل:

– ما لكم ؟ أيش القصة؟

– ما لنا ؟! جئنا إلى جنازتك !

فاستوى جالسا وقال:

– الجوار ! الجوار ! أموات جاءوا إلى جنازة حي !!ولهذا خاطب مرة أهل عصره بعبارة : انتم قبور ! و عندما سألوه لماذا، أجابهم"لان كل واحد منكم مدفون بثيابه !" . وعندما لبس في أحد الأعياد ثوبين جديدين و رأى الناس يسلم بعضهم على بعض لأجل ثيابهم طرحها في تنور واحرقها. و عندما سألوه عن سبب ذلك ,أجاب :؟

أردت أن احرق ما يعبده هؤلاء !" ,؟؟.ثم لبس ثيابا زرقا و سودا و جعل يتغنى:

تزّين الناس يوم العيد للعيد

وقد لبست ثياب الزرق والسود

أصبحت في ترح والناس في فرح

شتان بيني و بين الناس في العيد

وهو الفرق أوالاختلاف الذي يجري تذوقه بمعايير الفرادة المتسامية كما عبرّ عنها مرة في شعره :

الناس فطر وعيد أني وحيد فريد

فالشبلي يحزن بوجدان خالص و يفرح بوجدان خالص . وفي كليهما معنى يحدده وجدان الحقيقة في المواقف . و من هنا قوله " الفرح بالله أولى من الحزن بين يدي الله "، و أن"من عرف الله لا يكون له غمّ أبدا " . وهو التناقض الذي عبرّ عنه مرة في قوله:

عيدي مقيم و عيد الناس منصرف

والقلب مني عن اللذات منحرف

إلا أن هذا التناقض ينحلّ حالما يجري النظر إلى شطحاته على أنها أفعال تتحدى في ظاهرها ما تواجهه و تستجيب في باطنها لحقائق الآن . و من هنا تنوعها في الصور . فمرة يقول:

وتحسبني حيا و أني لميت

و بعضي من الهجران يبكي على بعضي

و في صورة أخرى يقول:

من أين لي أين و أني – كما ترى –

أعيش بلا قلب وأسعى بلا قصد

أو أن يسأل مرة الوزير علي بن عيسى عندما عاده وهو في دار المرضى ليعالج، بعبارة:

– ما فعل ربك ؟

– في السماء يقضي و يمضي !

– سألتك عن الرب الذي تعبده (يقصد الخليفة المقتدر) لا الرب الذي لا تعبده !

أو أن يجيب على سؤال أحد الفقهاء الذي قال له:

– يا أبابكر سمعتك تقول في حال صحتك" كل صدّيق بلا معجزة كذاب " . و أنت صدّيق فما معجزتك ؟

– معجزتي أن تعرض خاطري في حال صحوي على خاطري في حال سكري فلا يخرجان عن موافقة الله !

أي تكامل أو وحدة الشبلي في صحوه و سكره أو ظاهره وباطنه، أو أوله و آخره، لأنه تكامل مبني على أساس" احتجابه بالحق" أو تكامله فيه كما عبرّ عنه مرة بقوله:

ليس مني إليك قلب معنىّ كلّ عضومني إليك قلوب

و هي ذات الوحدة أو الحلول التي تعطي للروح المبدع إحساسه المرهف ومعاناته المخلصة للحقيقة على أنها سرّ وجوده و تسرمده ,كما كشفها مرة في شعره

تسرمد وقتي فهو مسرمد

وأفنيتني عني فعدت محددا

وكليّ بكلّ الكلّ وصل محقق

حقائق حق في دوام تخلدا

تغرّب أمري فانفردت بغربتي

و أفنيتني عني فصرت مجردا

لقد كشف الشبلي في حياته وموته ,شعره ومواقفه عن أن الإبداع هو الإخلاص لحقائق الآن ,و أنه وجدان تتكسر في آهاته وحدة الانتماء للحق .



الدلالة اللغوية والبعد الزمني

محمد بن مبارك عيد العريمي *

تذكر المعاجم أن كلمة صور تعني القرن وتستشهد بالآية الكريمة «ونفخ في الصور» وبعضها ينسب الاسم لكلمة «صر» التي تعني صخرة في اللغة الفينيقية. ولعل الاسم يعود أيضا الى الكلمة العربية «صير» وتعني جزيرة رملية.

وأيا كان مصدر الاسم أو دلالته ، فإن الشكل الجغرافي للمدينة واطلالتها البحرية يؤكدان صحة كل ما ذهبت إليه المحاولات الثلاث لتفسير معنى كلمة «صور» فإذا كانت تعني قرن، فهي تقع على ساحل هلالي الشكل له نتوءان صخريان يمتدان في البحر ويطلق عليهما رأس الميل ورأس القاد. وكلمتا رأس وقرن شائعتا الاستخدام على طول السواحل والصحاري العمانية لوصف كل امتداد صخري داخل البحر أو نتوء جبلي وسط سهل صحراوي مستو.

أما إذا كانت مشتقة من المفردة الفينيقية «صر» فهذا يعزز ما أورده المؤرخ والرحالة اليوناني هيردوتس (٤٨٤ - ٤٢٥ قبل الميلاد) المعروف بأبي التاريخ، حيث ذكر في كتابه «التاريخ» أن الفينيقيين هاجروا من مدينة صور العمانية الى الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط قبل ٣٥٠٠ سنة واستقر بعضهم في لبنان حيث أسسوا على ساحلها مدينة أطلقوا عليها نفس الاسم. ويذكر أن سكانها قالوا له أن أجدادهم نزحوا من الخليج حيث كانت لهم مستوطنات على طول سواحله وجزره ونقلوا معهم فنون الملاحة التي برعوا فيها في البحار العربية فتمكنوا من مد نفوذهم التجاري وبسط حضارتهم العظيمة على الساحل المتوسطي والشاطىء الافريقي. (١)

وهذا تفسير مقبول إذا أخذ في الاعتبار الشكل الجغرافي والاطلالة البحرية للمدينتين فالصدفة وحدها لا يمكن أن تصنع كل هذا التشابه في الاسم والموقع معا.

ومما يضفي مصداقية على هذا الرأي هو طريقة كتابة اسم صور بالحروف اللاتينية في الخرائط الجغرافية القديمة التي تأتي على الشكل التالي "SUR" . وصوت هذه الكلمة باللغات اللاتينية لا يعطي الصوت المكتوب بالحروف العربية «صور» ، فهي ، أي SUR، تنطق على وزن «صن SUN» أو رن RUN ، وبالتالي فإن صور العمانية ربما كان يطلق عليها في يوم ما «صر SUR» . كما أن كلمة "SUR" وردت في شروح المؤرخين للدلالة على اسم «صر» الذي وجدوه في ألواح ومسلات الكتابات الفينيقية والأشورية وهو الاسم القديم لمدينة صور اللبنانية. واذا كان الاسم مشتقا من كلمة «صير» العربية للدلالة على اطلالتها البحرية، فهي بالفعل شبه جزيرة رملية توسعت في العصور التاريخية الحديثة حول نتوء صخري (يقع حاليا في وسط المدينة) لايزال يبوح حتى الآن، رغم بعده عن الشاطىء بعدة كيلومترات ، بانتمائه للبحر من خلال القواقع والأصداف المتحجرة بين طبقاته . وهذا يعزز أيضا الاعتقاد أن صور القديمة كانت تقع على الجانب البري من الخور (لسان بحري داخل اليابسة) حيث تقع الآن قرية نسمة المعروفة سابقا باسم

* باحث ومترجم من سلطنة عُمان.

«مخروان» وهي حالة تشترك فيها المدينتان ـ اللبنانية والعُمانية ـ أيضا .

وعلى بضعة أميال تقع توأمها مدينة قلهات الاسطورية: أول عاصمة سياسية لعُمان في القرن الثاني قبل الميلاد. ففيها حل مالك بن فهم الأزدي واتخذ منها محطة توقف خلال هجرته من اليمن، حيث أعاد تجميع قواته وترك النساء والشيوخ فيها قبل أن ينطلق لمداهمة الفرس في قواعدهم بمدينة صحار في شمال عُمان وذلك بسبب رفضهم لمجيء قبيلة الى عُمان. ولعل الفرس عرفوا قلهات من قبل، ولربما طردوا منها، لكونهم عادوا إليها خلال الغزو الهرموزي في عام ١٣٠٠م وطوروها لتحتل مكانة بارزة كأكبر ميناء على طول الساحل العماني وكعاصمة ثانية لامبراطورية هرموز التي امتد نفوذها آنذاك ما بين العراق والهند وشرق افريقيا، واحتمال آخر هو أن قلهات استعادت مجدها الغابر كمركز تجاري لاعادة تصدير السلع نتيجة لازدهار جارتها صور وخاصة في مجال الملاحة التجارية وبناء السفن.

ولقد ظلت قلهات كحال شقيقتها صور لغزا محيرا حتى في أوساط المؤرخين والآثاريين. فماركو بولو (١٢٥٤ - ١٣٢٣م) ذكر في أخبار رحلاته وصفا لمينائها الكبير الذي تؤمه بكثرة سفن التجار القادمة من الهند بسبب أهمية موقعها لاعادة تصدير التوابل والسلع الى داخلية عُمان ومدن المنطقة لكنه لم يشر الى تاريخها الموغل في القدم.

وأشار الرحالة العربي ابن بطوطة (١٣٠٤ - ١٣٧٧م) في كتابه «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار»، التي جاءت بعد زيارة ماركو بولو بخمسين عاما الى زيارته لقلهات بعد زيارة مدينة صور، وأشاد بجمال المدينة وخاصة مسجدها الذي أقيم على الطراز الاسباني، فيقول «يوجد في قلهات أسواق ممتازة ومسجد جميل زين بالقرميد يقع فوق رابية تطل على المدينة ومرفئها . أهلها أصحاب تجارة تعتمد كليا على التعامل مع السفن القادمة من الهند». وكحال المدينتين مع ماركو بولو أغفل الرحالة العربي أيضا ذكر تاريخ أي منهما.

وصور، سواء كانت موطن الفينيقيين القدامى أم لا، هي دون لبس مدينة عريقة ساهمت على مدى قرون مساهمة فاعلة في شهرة عُمان البحرية، ولعبت دورا بارزا في تاريخ المنطقة كلها، فقد كانت مهارات أبنائها بفنون الملاحة ومعرفتهم الواسعة بأسرار البحر جسرا عبرت عليه حضارات معظم الشعوب المطلة على بحر العرب وغرب المحيط الهندي. وكان لسفنهم دور رائد في نقل العمانيين ، خاصة وأبناء المناطق الجنوبية من الجزيرة العربية، عامة، لاستكشاف وفتح الساحل الشرقي من افريقيا ونشر الدين الاسلامي والثقافة العربية في أنحاء كثيرة من أفريقيا وآسيا.

وكان اتصال أهلها بالخليج وجنوب الجزيرة وشرق افريقيا وجنوب شبه القارة الهندية سابقا لسيط اليعاربة البحري الذين انطلقوا الى افريقيا لمطاردة فلول البرتغاليين من قواعدهم البحرية في مسقط. فلقد عرفتهم موانيء الخليج وبلاد فارس والهند، وأبحروا شرقا مستعينين بالرياح الموسمية (رياح التجارة) الى مالابار بالهند أو جنوبا الى الساحل الافريقي حتى رأس ديلجادو ومدغشقر . ولقد تعزز دورهم أكثر فأكثر مع سيطرة العمانيين على تجارة التوابل والحرير واللبان والخيول، وأصبحت صور من الموانيء البحرية الرئيسية كصحار وقلهات ومسقط. وتعد تجارة البن ما بين اليمن والبصرة من أبرز علامات تلك المرحلة ففي عام ١٧٦٥م كان «أسطول البن» يتكون من ١٥ سفينة عمانية جلها من مدينة صور.(٢)

ولقد كانت صور ابان توسع الامبراطوريات العمانية تحت قيادة السيد سعيد بن سلطان في القرن التاسع عشر تمتلك أسطولا يضم أكثر من ٢٥٠ سفينة كبيرة عابرة للبحار العالمية تنقل البن المخاوي والتمر والليمون والأقمشة والأرز والأسماك الى ساحل شرق افريقيا وتعود الى عُمان بالسمن والقرنفل وأخشاب الجندل (المنغروف)، التي كانت تستخدم لبناء أسقف المنازل في الخليج العربي، ثم تبحر شمالا الى البحرين والكويت والبصرة وشرقا الى الهند.

واشتهرت المدينة بتجارة «الترانزيت» حيث كانت مركزا تجاريا وسوقا وسطية بين الهند ومناطق عُمان الشرقية والجنوبية لمدة طويلة حتى قبل ازدهار جارتها مدينة قلهات التاريخية. ويعتقد أنها واصلت ممارسة ذلك الدور بعد توسع قلهات ولكن ـ ربما ـ بشكل أقل شأنا. وبعد الدمار الذي أصاب قلهات على يد البرتغاليين في بداية القرن السادس عشر، ازدهرت وأصبحت واحدة من أهم الأسواق التجارية في عُمان.

الاغفال : عرفتها المرافيء وجعلها المؤرخون

رغم شهرة صور الواسعة، قبل القرن التاسع عشر، في الخليج وشرق افريقيا والهند، إلا أن ثمة تنويهات محددة عنها في كتابات الرحالة والمؤرخين الأوروبيين والعرب على حد سواء. وهو مثار استغراب خاصة وأن صور هي المدينة المرتبطة الآن في الأذهان بتقاليد الملاحة العمانية. بيد أن بعض المهتمين المعاصرين بتاريخ المدينة يقولون بأسباب هذا الاهمال. فالدكتور محمد رضا باقر يعتقد أن وفرة المياه العذبة نسبيا ، سواء كانت من آبار مسقط أو أفلاج صحار أو مياه الوديان في سهل قلهات ، هي العامل المشترك بين كل الموانيء التي برزت بعد ظهور الاسلام وهو ما تفتقر إليه صور، فمواردها المائية محدودة وغير كافية لتزويد السفن الأجنبية بحاجاتها من المياه.(٣)

أما الدكتور أحمد درويش فيعزي ذلك الاغفال الى ما يسميه «تضييق دائرة مفهوم العلم والأدب في الحضارة العربية ، حيث يذكر أن بعض المدن حظيت بنصيب أكبر من الاهتمام بسبب ميلها الى العناية أكثر بالعلوم النظرية بينما بقيت مدن أخرى أقل حظا في المعالجة والاهتمام بسبب اتجاه نشاطاتها الى الجوانب

التطبيقية والعملية. وبالتالي فقد حازت العلوم النظرية وفنون القول على اهتمام أكبر وتسجيل أدق على حين أهمل الجانب العملي حتى اختفت أسماء كثير من كبار الصناع المهرة والمخترعين المثابرين بينما بقيت أسماء كثير ممن كتبوا الشعر أو خطوا الرسائل أو ألفوا الكتب. وإذا كان هذا هو حظ العلماء والحرفيين من أصحاب الميول العملية في تاريخ الحضارة العربية، فإننا نستطيع أن نتبين حظ المدن التي اتجه نشاطها الحضاري الى الناحية العملية فقلت الكتابة عن علمائها وصناعها كما هو شأن مدينة صور ومدن أخرى عربية شغلت بالنشاط العملي(٤).

ولعل السببين ساعدا معا على غياب ذكر صور من مراجع ومؤلفات الرحالة والمؤرخين، لكن ثمة اعتقادا آخر ربما يزيح بعض الغموض الذي يكتنف تاريخ المدينة . فشهرة صور في المدن والمرافئ الساحلية بجنوب الهند وشرق افريقيا تعود، كما أعتقد، الى الانسان أكثر منها الى المكان. فهذه المناطق عرفت التجار والبحارة الصوريين المعروفين بمهاراتهم الملاحية وعلمهم الواسع بأسرار البحر وخفاياه حيث لعبت السفن الصورية دورا بارزا في اتصال حضارات تلك الشعوب وساهمت في التبادل التجاري والاقتصاد الملاحي بين مدن شرق افريقيا وجنوب الهند والجزيرة العربية. وهكذا قامت صلات تلك المناطق مع الانسان وليس مع المكان، فعُرف الصوريون وجُهلت مدينتهم.

وهذا يفسر لماذا لم تحظ المدينة بالذكر في المراجع التاريخية كسواها من الموانيء العمانية رغم موقعها الاستراتيجي على خطوط الملاحة وطبيعة جغرافيتها، فخورها الطويل الهادىء يشكل ملاذا آمنا للسفن من الرياح وأمواج المحيط العاتية، بالاضافة الى موقعها على مصب وادي الفليج الذي يعد طريقا سهلا الى المناطق العاتية. بالاضافة الى موقعها على مصب وادي الفليج الذي يعد طريقا سهلا الى المناطق الداخلية. لكن يبدو أن عزلة المدينة كانت رحمة لها فقد أفلتت على نحو كبير من التدمير المتعاقب الذي أصاب الموانيء العمانية الأخرى خلال الغزو الفارسي والبرتغالي للبلاد.

صور في محكمة لاهاي (الهيج)

عرفت صور خلال ذروة نشاطها البحري مع افريقيا تجارة الرقيق والسلاح الممنوعة وذلك على الأقل خلال المرحلة المبكرة من ازدهارها التجاري. وكان طبيعيا رواج هذا النوع من النشاطات بسبب بعد صور عن مركز الدولة وارتباطها المباشر بأسواق النخاسة.

كانت تجارة الرقيق ، بدون شك عملا بشعا شارك فيه معظم الذين زاروا أو استوطنوا افريقيا من عرب وأوروبيين وتورط فيها كثير من الناس بمن فيهم الافريقيون أنفسهم، لكن أصابع الاتهام كانت دائما توجه للتجار العرب، فاستغلت بعض الدول الأوروبية ذلك وأرسلت حملات عسكرية تسترت تحت غطاء

الوثيقة رقم (١)

رسائل التعهدات من أصحاب السفن الصورية الى القنصل الفرنسي في مسقط يؤكدون فيها تمسكهم بالحماية الفرنسية وتبين أن آباءهم كانوا يقيمون في بوكين وأنجريجة بمدغشقر، وميوته ونوصي بيه في جزر القرم إبان الوجود الفرنسي هناك..

CLASSEMENT

SERIE D CARTON 12 DOSSIER 1

(انظر خلف الصفحة للإيضاح)

الوثيقة رقم (٢)

رسالة السيد فيصل الى القنصل البريطاني في مسقط يبين فيها أنه ليس من الحكمة تصعيد الموضوع حتى لا يكون سببا للخلاف بين دولته والفرنسيين.

من صفحات الوثيقة رقم (٣)

نص اعلان السيد فيصل بن تركي، سلطان عُمان، لقرار حكم المحكمة الدولية في «لاهاي» الصادر في ٨ أغسطس ١٩٠٥، ويظهر القرار أسماء أصحاب السفن الصورية الذين حصلوا على تراخيص برفع العلم الفرنسي وسجلوها لدى الحكومة الفرنسية قبل عام ١٨٦٣ وبالتالي يحق لهم بموجب هذا القرار الاستمرار برفع العلم.

إعلان

من فيصل بن تركي

أولا قائمة أسماء رعايانا الذين يكون لهم الاباحة برفع بيرق فرنسا على الخشب المكتوبة أسماؤها ازاء أسمائهم وهؤلاء

	اسماء الاشخاص	اسماء الخشب
١	محمد عبدالله بن سلطان الغيلاني	السلامتي فتح الخير المتسهل فتح المعين
٢	عبدالله بن حبس بن علي المخيني	فتح الكريم مارسيل سعد الكريم الطاؤوس
٣	عبدالله بن حبس بن مسلم المخيني	فتح الخير فتح الكريم
٤	سالم بن سليم ولد سهيل العريمي	فتح الخير السلامتي
٥	جمعة بن سعيد ولد بلال العريمي	الجوهر

مكافحة تجارة العبيد، بينما كانت دوافعها الحقيقية سياسية. وأصبحت صور في أوج العصر الفكتوري ملاحقة من قبل الحكومة البريطانية التي كانت تبرر تدخلها الاستعماري في المنطقة بملاحظة والقضاء على تجارة العبيد والسلاح غير القانونية. (٥)

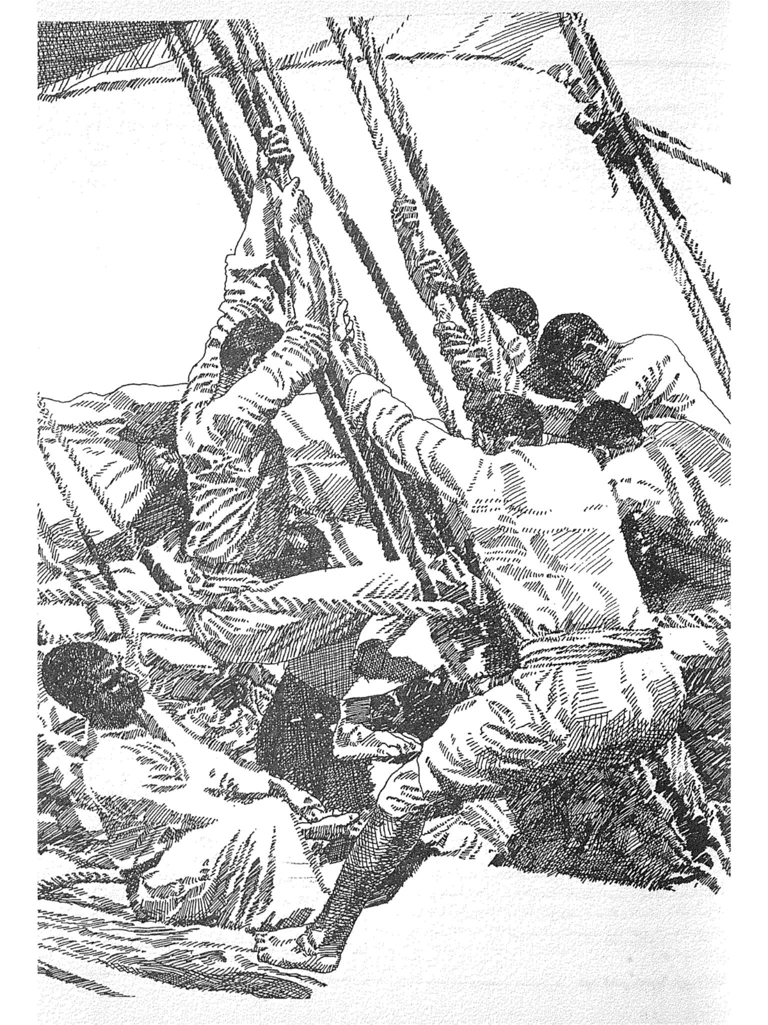
والى ذلك حصل البريطانيون في عام ١٨٢٢ من السيد سعيد بن سلطان، سلطان مسقط وعُمان، على تصريح منحت بموجبه السفن الحربية البريطانية حق القبض على السفن العمانية التي تنقل العبيد من السواحل الافريقية، فوضعت بذلك قيودا اضافية أخرى على التجارة البحرية وحد النشاط التجاري البحري تحت ذريعة تعقب سفن النخاسة. ورغم الحصار الشديد الذي واجهته السفن العمانية من قبل البريطانيين نتيجة لهذه الاتفاقية استمر رواج هذه التجارة بين صور وساحل افريقيا بسبب قيام أصحاب السفن الصورية برفع العلم الفرنسي بتشجيع من المقيم الفرنسي في مسقط مونيسير أوتافي. (٦)

الحماية الفرنسية

يعود تاريخ الملاحة التجارية لأهل صور في شرق افريقيا الى القرن السابع عشر. أي بعد طرد البرتغاليين من عُمان وبحر العرب وازدهرت في منتصف القرن التاسع عشر عندما احتلت فرنسا جزيرة «نوصي بيه» في شمال مدغشقر وجزيرة «مايوته» إحدى جزر القمر عام ١٨٤١، حيث كان العمانيون يملكون عددا من مزارع القصب والبن. ومن أجل تنظيم وضع السفن العربية التي كانت تتردد على تلك الجزر ومراقبة حركتها أصدرت السلطات الفرنسية في عام ١٨٤٥، تراخيص ملاحية وسمحت برفع العلم الفرنسي على مؤخرة السفن العمانية ومن بينها كثير من السفن الصورية (انظر وثيقة رقم ١ : تعهدات أصحاب السفن الصورية وتمسكهم بالحماية الفرنسية التي أعطيت لهم عندما كان آباؤهم يقيمون في هذه الجزر).

ورغم الملاحقة البريطانية استمرت السفن العمانية، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، في نقل صادرات شرق افريقيا الى مسقط وصور، التي تتكون من السلع التقليدية من «عبيد» وعاج وأخشاب وذرة وجلود وشمع، مستفيدة من الحماية الفرنسية.

لكن المعارضة البريطانية اتخذت منحى آخر في عام ١٨٩١ عندما احتج السفير البريطاني في باريس على منح تراخيص الملاحة للسفن العمانية من صور من قبل القنصلية الفرنسية في عدن. ودخل الفرنسيون والانجليز في الفترة ما بين عامي ١٨٩٣ و١٨٩٦ في مفاوضات بشأن المطالبة البريطانية بتفتيش السفن العمانية ـ ومعظمها من صور ـ التي تحمل العلم الفرنسي لكنها لم تسفر عن نتائج تذكر. وفي نهاية عام ١٨٩٦، طالب القنصل البريطاني في مسقط بنزع الأعلام الفرنسية من السفن الصورية وتمزيقها وجلد نواخذتها. لكن السيد فيصل، سلطان مسقط وعمان، لم



يقبل ذلك التدخل فأخذ يعالج المشكلة بطريقته الخاصة، وكتب للقنصل البريطاني في مسقط رسالة يبين فيها أنه ليس من الحكمة تصعيد الموضوع حتى لا يكون سببا للخلاف بين دولته والفرنسيين. (انظر وثيقة رقم ٢ : نص الرسالة).

وفي شهر يونيو ١٨٩٧ قام القنصل الفرنسي في مسقط بزيارة صور لتفقد السفن الصورية التي ترفع العلم الفرنسي وتبين له أنه ليس هناك أية مخالفة للقوانين الفرنسية . الأمر الذي أغضب القنصل البريطاني في مسقط.(٧)

وخلال الفترة ما بين عامي ١٨٩٧ و١٩٠٠ لوحت الحكومة البريطانية بممارسة ضغوط اقتصادية على حكومة عُمان فوجد السيد فيصل ، سلطان مسقط وعُمان، نفسه مضطرا لزيادة حدة موقفه من فرنسا ، حيث زار صور في شهر يونيو ١٩٠٠ على متن المدمرة البريطانية «سفينكس» بصحبة القنصل الانجليزي «ميجر كوكس» للحصول على تعهد جماعي من أصحاب السفن لاعادة تصاريح الملاحة الممنوحة لهم من السلطات الفرنسية، وقد انصاع الى هذا الأمر ثلاثة فقط من أصحاب تلك السفن، لكنهم عادوا وتعهدوا لنائب القنصل الفرنسي بتمسكهم بالحماية الفرنسية (٨) . (انظر وثيقة رقم ١: رسائل التعهدات من أصحاب السفن الصورية للقنصل الفرنسي في مسقط يؤكدون فيها تمسكهم بالحماية الفرنسية وتبين أن آباءهم كانوا يقيمون في بوكين وأنجريجة بمدغشقر وميوتة ونوصي بيه في جزر القمر إبان الوجود الفرنسي هناك).

تفاقم أزمة السفن الصورية وما ترتب عليها من خلاف بين بريطانيا وفرنسا أسفر عن رفع قضية الحماية الفرنسية للسفن العربية الى المحكمة الدولية في «لاهاي» بهولندا التي أصدرت حكما في ٨ أغسطس عام ١٩٠٥ يمنع فرنسا منح تراخيص جديدة لرفع علمها على السفن المملوكة لرعايا سلطان مسقط إلا من يثبت أنه يتمتع بحمايتها قبل عام ١٨٦٣، وأجبر الفرنسيون إثر ذلك على التخلي عن مساندة السفن المحلية في بحر العرب. (انظر وثيقة رقم ٣ : نص إعلان السيد فيصل بن تركي ، سلطان عُمان، لقرار حكم المحكمة الدولية في «لاهاي» الصادر في ٨ أغسطس ١٩٠٥).

كما شن البرتغاليون عام ١٩٠٢ حملة مكثفة في سواحل *افريقيا اكتشفوا على اثرها سوقا سرية في خليج ساموكو* على بعد حوالي ٢٠٠ ميل من رأس ديلجادو قبالة جزر القمر، وقبض على تجارها ــ كان معظمهم من صور ــ وأرسلوا الى أنجولا لمحاكمتهم وصدر ضدهم حكم بالسجن لمدة ٢٥ عاما. (٩)

لقد واجه التدخل البريطاني في صور رفضا شديدا، لذلك حاولوا تفادي التورط المباشر فيها فعمدوا تارة الى استغلال الحق الذي منح لهم بموجب اتفاقية عام ١٨٢٢ في القبض على السفن وهي في عرض البحر وتارة أخرى الى الضغط على الفرنسيين لرفع حمايتهم عن السفن الصورية مستغلين قرار محكمة لاهاي. وقد كان رفع العلم الفرنسي على السفن الصورية ومطالبة القبائل في صور بالحماية الفرنسية من قنصليتها في مسقط يشكل مصدرا دائما للخلاف انطوى على تضارب عنيف في المصالح بين القوتين الاستعماريتين عرف أهل صور كيف يستغلونه ومتى.

الهوامش :

١ - I. Skeet, Muscat and Oman, The end of an era, faber . :London 1974. p .78.

٢ - Sir D. Hawleg, Oman and it's Renaissance , Stacey Int. 1973. p . 187.

٣ - د. محمد رضا باقر «صور والبحر» مجلة أخبار شركتنا ـ العدد الأول ١٩٩٦، ص ٢٣ .

٤ - د. أحمد درويش ، «المناخ العلمي في تاريخ صور »، مجلة نزوى « العدد السابع» يوليو ٩٦، ص ١٠.

٥ - أحمد حمود المعمري ، عُمان وشرقي افريقيا ، وزارة التراث القومي والثقافة ـ سلطنة عمان ١٩٨٠.

٦ - مصدر ١، ص ٨٦.

٧ - د. سلطان بن محمد القاسمي، العلاقات العمانية الفرنسية ١٧١٥ - ١٩٠٥ الطبعة الأولى ١٩٩٣ ــ دار الغرير للطباعة والنشر، ص ١٦٣.

٨ - مصدر ٧، ص ١٦٥.

٩ - مصدر ١ . ص ٨٦.

الوثائق :

المصدر : الوثائق العمانية الفرنسية. د. سلطان بن محمد القاسمي ، دار الغرير للطباعة والنشر ١٩٩٣ من أرشيف وزارة الشؤون الخارجية الفرنسية ـ باريس . المراسلات القنصلية الفرنسية في مسقط، السلسلة الجديدة.

وثيقة رقم ١- رسائل التعهدات من أصحاب السفن الصورية الى القنصل الفرنسي في مسقط يؤكدون فيها تمسكهم بالحماية الفرنسية وتبين أن آباءهم كانوا يقيمون في بوكين وانجريجة بمدشقر، وميوتة ونوصي بيه في جزر القمر إبان الوجود الفرنسي هناك.

وثيقة رقم ٢ - رسالة السيد فيصل الى القنصل البريطاني في مسقط يبين فيها أنه ليس من الحكمة تصعيد الموضوع حتى لا يكون سببا *للخلاف بين دولته والفرنسيين.*

وثيقة رقم ٣ - نص إعلان السيد فيصل بن تركي ، سلطان عُمان، لقرار حكم المحكمة الدولية في «لاهاي» الصادر في ٨ أغسطس ١٩٠٥، ويظهر القرار أسماء أصحاب السفن الصورية الذين حصلوا على تراخيص برفع العلم الفرنسي وسجلوها لدى الحكومة الفرنسية قبل عام ١٨٦٣ وبالتالي يحق لهم بموجب هذا القرار الاستمرار برفع العلم.

هيمنجواي مع ايفانز في الأرض الأسبانية

سمير فريد*

يعتبر فنان السينما التسجيلية الهولندي يوريس ايفانز (١٨٩٨ - ١٩٨٩) من أعظم مبدعي القرن العشرين الميلادي على مستوى كل الفنون، وليس فقط على مستوى السينما التسجيلية أو السينما بصفة عامة. وهو مثل الكاتب الأمريكي ارنست هيمنجواي (١٨٩٩ - ١٩٦١)، اعتبر العالم كله مسرحا لافلامه ، وطوال أكثر من ٥٠ سنة عبر في هذه الأفلام عن أحداث عصره الكبرى، فكان مؤرخا لعصره، ولكن بلغة السينما، كان شاهدا عليه من وجهة نظر انسانية تؤمن بحق الانسان في حياة أفضل ، وبواجبه في الكفاح ضد كل أشكال القهر والتعسف.

ومن بين كلاسيكيات ايفانز وكلاسيكيات السينما الفيلم الأمريكي التسجيلي الطويل «الأرض الاسبانية» (٥٥ دقيقة) عام ١٩٣٧، والذي تناول الحرب الأهلية في اسبانيا، وجمع بينه وبين هيمنجواي حيث لم يكتف الكاتب بالمعاونة أثناء التصوير في ميادين القتال. وإنما قام أيضا بكتابة التعليق والاشتراك في بناء الفيلم . وقد أصدر هيمنجواي نص التعليق في كتاب بنفس العنوان عام ١٩٣٨.



هيمنجواي

عبر هيمنجواي عن عصره والعالم الذي عاش فيه ربما كما لم يعبر كاتب آخر. فقد شارك بنفسه في أحداث العصر الكبرى كمتطوع في الصليب الأحمر الأمريكي في الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨)، وجرح في إيطاليا عام ١٩١٨، واشترك كمراسل صحفي في الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩)، وفي الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥)، وكان العالم مسرحا لحياته بالمعنى المادي، إذ ولد في أوك بارك بالقرب من شيكاغو الأمريكية، ولكنه عاش بين الامريكتين وأوروبا وافريقيا منذ شبابه المبكر، وكانت كتبه تعبيرا عن أحداث عصره وعن حياته بين القارات الأربع حتى أنها تبدو أقرب الى سيرة ذاتية من ٢٥ كتابا منها ٢١ صدرت في حياته، وأربعة صدرت بعد وفاته أحدثها يوم الاحتفال بالذكرى المئوية الأولى لميلاده في الحادي والعشرين من يوليو عام ١٩٩٩.

لم يكن هيمنجواي يسافر حبا في السفر ، وإنما تعبيراً عن قلق وجودي عميق، ولم يكن يشارك في احداث عصره تعبيرا عن موقف سياسي ،رغم موقفه الصارم ضد النازية والفاشية، وإنما بحث عن اجابات للأسئلة الكبرى التي تؤرقه. وقد تماهى قلقه الوجودي مع احداث عصره المروعة حيث خرجت الانسانية من مذبحة الى أخرى خلال أقل من نصف قرن سفكت فيها دماء عشرات الملايين من البشر، وتماهى القلق الوجودي وتلك الأحداث مع حياته الخاصة حيث تزوج أربع مرات من عام ١٩٢٧ الى عام

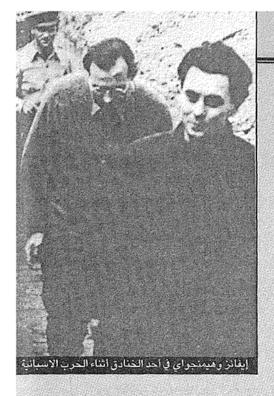
* ناقد سينمائي من مصر.

١٩٤٦، وأنجب ولدين وبنتا من زوجاته الأولى والثانية والرابعة، وفي نفس عام ميلاد ابنه الأول (١٩٢٨) انتحر والده بإطلاق الرصاص على نفسه ، ورغم «النجاح» الكبير الذي حققه هيمنجواي، وأضع كلمة النجاح بين قوسين عن عمد، وفوزه بجائزة بوليتزر الامريكية عام ١٩٥٣ عن روايته «العجوز والبحر» ، ثم فوزه بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٤، إلا أنه اعتزل الحياة والكتابة بعد فوزه بأكبر جوائز العالم ، وأطلق الرصاص على نفسه ومات منتحرا في ٢ يوليو عام ١٩٦١.

قال إليوت بين الكتابة والفعل يقع الظل ، أي أن هناك مسافة بين حياة الكاتب وأعماله، ولكن هذه المسافة لم توجد أبدا بين حياة هيمنجواي وأعماله، ومن يقرأ روايته الأخيرة التي صدرت في حياته عام ١٩٥٢ «العجوز والبحر»، والتي وصل فيها الى ذروة التعبير عن رؤيته اليائسة من الحياة، والتي كانت ثمرة قلقه الوجودي وما عاشه من أحداث، يدرك أن انتحاره يكاد يكون محتوما ، وليست المسألة أنه مريض بالاكتئاب مثل والده ، أو أنه لم يستطع احتمال الأمراض التي عانى منها بعد الستين، انما هو مريض بوجوده في الحياة.

كتب هيمنجواي الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية ، كما كتب عن بعض أسفاره وخاصة الى افريقيا السوداء، ولكنه عبر عن نفسه في الرواية والقصة القصيرة على نحو أفضل وأعمق من أجناس الكتابة الأخرى، أو هذا ما انتهى إليه الأمر. فقد كان يعبر عن نفسه بالكتابة، ويترك لغيره التصنيف والتقييم مثل كل كاتب حقيقي. ولذلك فكتابه الأول «ثلاث قصص وعشر قصائد» عام ١٩٢٣، وثلاث من مجموعات قصصه القصيرة تحمل نفس العنوان «في عصرنا» من عام ١٩٢٤ الى عام ١٩٣٠، وأصدر مسرحيته الوحيدة «الطابور الخامس» مرتين مع قصص قصيرة عام ١٩٣٨، ومنفردة عام ١٩٤٠، وأصدر روايته «وداعا للسلاح» مرتين عام ١٩٢٩، وكذلك روايته «لمن تدق الأجراس» عام ١٩٤٠ وعام ١٩٤٢.

مجموعات القصص القصيرة الأخرى هي «رجال من دون نساء» ١٩٢٧، و«موت بعد الظهيرة» ١٩٣٢، و«الفائز لا يربح» ١٩٣٣، ورواياته الأخرى «الشمس تشرق أيضا» ١٩٢٦ وهي روايته الأولى ، و«سيول الربيع» في نفس العام ، و«أن تملك أو لا تملك» عام ١٩٣٧، و«رجال في الحرب» ١٩٤٢، و«عبر النهر وداخل الغابات» ١٩٥٠، الى جانب كتاب «تلال افريقيا الخضراء» عام ١٩٣٥. أما الروايات التي صدرت بعد وفاته فهي «وليمة متنقلة» ١٩٦٤، و«آخر بلد طيب» ١٩٧٢، و«جنة عدن» ١٩٨١، ثم «في ضوء الفجر» عام ١٩٩٩. وبالطبع فإن عدم نشر الكاتب لهذه الروايات في حياته يعني أنه لم يكن راضيا عنها، ولكنها تنشر على أساس أنه لم يتخلص منها، وإن عمل الكاتب كل متكامل ، ما نشر منه وما لم ينشر.


إيفانز وهيمنجواي في أحد الخنادق أثناء الحرب الاسبانية

وقد ترجم العديد من روايات هيمنجواي وقصصه القصيرة الى العربية في الخمسينات، ومنها رواياته الكبرى «الشمس تشرق أيضا»، و«وداعا للسلاح»، و«لمن تدق الأجراس»، و«العجوز والبحر» . وكان لهذه الترجمات تأثير كبير على كتاب القصة القصيرة والرواية من العرب فضلا عمن يعرفون الانجليزية لغة الكاتب الأصلية . ولم يختلف العرب في ذلك عن غيرهم من الكتاب بكل لغات العالم التي ترجمت إليها أغلب أعمال الكاتب. انه كاتب عاش العالم وعاش في العالم وقرأه العالم، وترك تراثا لن ينساه العالم.

يقول بيتر هاي في كتاب «موجز تاريخ الأدب الأمريكي» (ترجمة هيثم على حجازي - وزارة الثقافة - سوريا - ١٩٩٠) ان أبطال رواية هيمنجواي الأولى «الشمس تشرق أيضا» يريدون معرفة «كيف يمكنهم أن يعيشوا في هذا الفراغ الموجود في العالم. وفي كتاباته الأخيرة ، نرى هيمنجواي يطور هذا الفراغ الى مفهوم «النادا» ، وهي كلمة اسبانية تعني العدم، فهو يصور هذه النادا في بعض الأحيان على صورة أمل مفقود ، أو عدم القدرة على المشاركة الفعالة في العام الواقعي ، وفي أحيان أخرى تكون هذه النادا على شكل رغبة في النوم . أو الرغبة في الموت بسهولة. إن البطل النموذجي عند هيمنجواي يجب عليه أن يقاتل دائما ضد نادا العالم، ويجب عليه ألا يتوقف أبدا عن محاولة أن يحيا الحياة الكاملة ، وقدر ما يستطيع ». وقد استطاع هيمنجواي أن يقاوم حتى ١٩٦١.

وفي دراسته الشاملة التي أصدرها كارلوس بيكر عن هيمنجواي عام ١٩٥٩، والتي ترجمها احسان عباس في نفس العام الى العربية، وصدرت في بيروت يقول الناقد الأدبي الامريكي الكبير «كان هرمان ملفل يعد البحر جامعته التي فيها تخرج ، أما



هيمنجواي وايفانز في هوليوود عام ١٩٣٧ بعد الانتهاء من فيلم الأرض الاسبانية، وترى جوان كراوفورد

الكلية التي تخرج فيها ارنست هيمنجواي ونال إجازته الى دنيا الأدب فهي القارة الأوروبية. وكانت الموضوعات التي درسها في تلك الكلية، سوى الفن والأدب، هي اللغات والناس والسياسة ومؤتمرات السلام والحرب. وآخر هذه الموضوعات أولها في القائمة». ويقول عن قصائد الكاتب وقصصه الأولى «إن قصائده النقدية الطليقة من الوزن لم تصب شاكلة المرمى، غير أن عمله الصحفي كان يعلمه دروسا في الايجاز اللفظي». وعن موقفه من النقد ومما يميز هيمنجواي أنه أبى أن يستعمل المصطلح النقدي في تحديد أفكاره الجمالية لأنه نشأ يزدري النقد المفلسف. غير أنه منذ عام ١٩٢٢ كان قد اهتدى الى مبدأ جمالي يمكن أن نسميه مبدأ «الادراك المزدوج» ، وهي تسمية غير دقيقة لأن الغاية من ازدواج الادراك هي في النهاية «إفراد» للنظر ، وهذا ما يمارسه كل فرد فينا، إذ يرى بعينيه الاثنتين المرئيات نفسها من زاويتين متباعدتين قليلا ، تجمع العينان من الرؤية المزدوجة صورة واحدة ذات عمق». وقد كان هيمنجواي شديد التعلق بهذا «الادراك المزدوج».

كانت «الشمس تشرق أيضا» عن باريس العشرينات التي عاشها الكاتب، وكانت تجمع العشرات من الشعراء والكتاب والفنانين من كل أنحاء العالم حيث عبروا عن هذه الفترة العصيبة التي أصبحت تعرف فيما بعد بفترة ما بين الحربين ، وكانت «وداعا للسلاح» عن تجربة الكاتب في الحرب العالمية الأولى، و«لمن تدق الأجراس» عن تجربته في الحرب الأهلية الاسبانية ، ولكن اعتبار هذه الروايات عن هذه الموضوعات مثل اعتبار رواية «العجوز والبحر» عن صيد السمك.

قال هيمنجواي عام ١٩٤٨ «أعلم أن الحياة مأساة وأن ليس لها الا نهاية واحدة . ولكن حين تحس أنك قادر على ايجاد شيء ما، وعلى ابتكار شيء يسعدك أن تقرأه ، وعلى أن تقوم بذلك يوميا، فإن هذا كله يمنحك من المتعة ما يعجز عنه سواه ـ وذلك هو ما كان مني ــ وكل ما عدا ذلك فشيء عابر لا يهم أبدا». ويقول بيكر أن روايات هيمنجواي الثلاث التي تدور في أوروبا تدل على أن أوروبا سيئة الطالع بالحرب ، وعلى أن الحياة كلها منحوسة الطالع بالموت.

السينما

شهد هيمنجواي اخراج ثمانية أفلام امريكية عن رواياته وقصصه القصيرة في حياته. وبعد وفاته تم انتاج فيلمين عن فترة شبابه. الأفلام المأخوذة عن أعمال الكاتب هي «وداعا للسلاح» عام ١٩٣٢ اخراج فرانك بورزاجي وتمثيل جاري كوبر وهيلين هايز ، وهي الرواية الوحيدة التي أعيد اخراجها للسينما في حياته، وكان الفيلم الثاني عام ١٩٥٧ اخراج شارلز فيدور وسيناريو بن هشت وتمثيل روك هدسون وجينيفر جونز وفيتوريودي سيكا والبرتو سوردي، و«لمن تدق الأجراس» عام ١٩٤٣ إخراج سام وود وتمثيل جاري كوبر وانجريد برجمان ، و«أن تملك أو لا تملك» عام ١٩٤٤ إخراج هوارد هوكس سيناريو وليم فوكنر وجول فورتمان وتمثيل همفري بوجارت ولورين باكال ، و«القتلة» عام ١٩٤٦ اخراج روبرت سيودماك عن قصة قصيرة وتمثيل برت لانكستر وآفا جاردنر، و«ثلوج كيليما نجارو» عام ١٩٥٢ اخراج هنري كنج وتمثيل جريجوري بيك وسوزان هيوارد وآفا جاردنر ، و«الشمس تشرق أيضا» اخراج هنري كنج وتمثيل تايرون باور وآفا جاردنر وميل فيرر وايرول فلين وجولييت جريكو، و«العجوز والبحر» عام ١٩٥٨ اخراج جون ستوجريس وتمثيل سبنسر تراسي.

أما بعد وفاة هيمنجواي فقد تم انتاج «مغامرات هيمنجواي

الشاب» عام ١٩٦٢ اخراج مارتين ريت عن عشر من قصص الكاتب القصيرة وتمثيل ريتشارد بيمر وديان بيكر وبول نيومان وريكاردو مونتاليان، و«في الحب والحرب» عام ١٩٩٦ اخراج ريتشارد أتينبورو وتمثيل ساندرا بولوك وكريس أودو نيل في دور هيمنجواي عن كتاب «هيمنجواي في الحب والحرب» للكاتبين هنري س. فيلارد وجيمس ناجل. وهو قصة حب بين المراسل الحربي الأمريكي الشاب ارنست هيمنجواي وممرضة بريطانية ساعدت على انقاذ ساقه من البتر إثر اصابته في ايطاليا في الحرب العالمية الأولى.

أغلب الأفلام المأخوذة عن أعمال هيمنجواي تعتبر من كلاسيكيات «هوليوود» وما يمكن أن يؤخذ عليها يتعلق بالمفهوم الهوليوودي للسينما حيث يعتبر المخرج مديرا لمجموعة من النجوم بناء على سيناريو يروي حكاية بأسلوب بسيط يمكن أن يتلقاه أي متفرج في العالم مهما كانت ثقافته ومهما كانت درجة وعيه ومستوى تذوقه للفنون، بينما تحتاج أعمال هيمنجواي الى مخرج مؤلف يعبر عن أبعادها الأعمق من الحكاية، أو ما كان يطلق عليه الكاتب «الادراك المزدوج».

اسبانيا

يقول كارلوس بيكر في كتابه «ايطاليا أول بلاد أحبها هيمنجواي بعد مسقط رأسه ومعق تمائمه، ثم أحب بعدها فرنسا، ولكنه لم يشغفه بلد أوروبي مثلما شغفت قلبه اسبانيا قبل عهد فرانكو»، و«منذ بدأ يتمرس بالكتابة، كتب عن اسبانيا وأهلها. ثم مر في مرحلتين من الاهتمام باسبانيا ـ على تفاوت بينهما ـ الأولى بين عامي ١٩٢٢ – ١٩٣٢، وفيها اتخذ المجلى الاسباني متكأ لست من الصور التي نشرها في مجموعته «في عصرنا» ولخمس أقاصيص أخرى أطول من الصور، ثم اتخذ المدن الاسبانية (برغيطة وبمبلونة ومدريد) مسرحا لمعظم الحركة في قصة «الشمس تشرق أيضا» ما عدا بدايتها. وكان آخر كتاب في هذه الحقبة هو «موت بعد الظهيرة» الذي أتمه في ١٩٣١ – ١٩٣٢، وإن كان قد بدأه قبل ذلك بعهد بعيد، وعمل فيه عملا متقطعا بين خريف ١٩٢٩ وخريف ١٩٣٢. وكان يقصد أن يصور فيه قصة مصارعة الثيران فيؤدي به، عن طريق النثر التصويري، ما أداه جويا بالرسم في لوحة «مصارعة الثيران»، ثم إذا به يجعله أيضا خلاصة لتجاربه المتقطعة على مدى عشر سنوات في الأرض الاسبانية وبين أهلها».

ويستطرد بيكر «أما الحقبة الثانية فتمتد بين عامي ١٩٣٦ ـ ١٩٤٠ وتبلغ ذروتها بظهور «لمن تدق الأجراس»، لأن الحرب الاسبانية الأهلية كانت أشد إثارة لخيال هيمنجواي من المسرحيات الاسبوعية التي كانت تمثل على حلبة المصارعة، وأوسع منها مدى وأحفل بالآلام والدم المهراق. ووجد هيمنجواي أنه لابد له من أن يشهد تلك الرواية الاسبانية المحزنة حتى ينسدل عليها ستار الختام، لرغبته في موضوع الحرب ولحرصه على التجربة بالمعاينة. وفي سنة ١٩٣٧ عمل مع صديقه يوريس ايفانز في اخراج فيلم عنوانه «الأرض الاسبانية» وكان يشاركه هذا الاهتمام صديقاه مكليش ودوس باسوس. ولم يكتف هيمنجواي بمرافقة ايفانز والمصور جون فيرنو، بل أعد التعليق والسرد. وفي خريف تلك السنة أعد المسودة الأولى من مسرحيته الوحيدة الكاملة «الطابور الخامس». وقد دلت على أن القدرة المسرحية لديه محدودة كثيرا. وكان موضوعها التجسس، ومحاولة احباط التجسس في مدينة مدريد المحاصرة».

ويرى بيكر أن هيمنجواي «انجذب الى مصارعة الثيران في أوائل العقد الثالث من القرن لأنه وجد فيها فرصة سانحة لدراسة لعبة بسيطة قاسية وحشية تشمل ثلاثة فصول تنتهي بالموت. وكان يرى أن موضوع الموت من أبسط الموضوعات التي يجوز للمرء أن يكتب عنها، ومن أكبرها أهمية معا. فظن أنه حين يرى الموت رأى العين فقد «يعمق حسه بالحياة والموت»، أي يحقق المعاينة الدقيقة التي كان يهدف إليها في كل ما يكتبه». بل أن ممارسة هيمنجواي للصيد، وكذلك العديد من شخصيات رواياته وقصصه، يفسرها الكاتب في رسالة الى آفاجاردنير يقول فيها «حتى مع عدم ايماني بعلم النفس، فإنني أمضي وقتا رائعا في قتل الحيوانات والأسماك حتى لا أقتل نفسي» (ترجمة أيمن عبد الهادي في «أخبار الأدب» ١٩/٩/١٩٩٩).

ويخصص بيكر فصلا كاملا من كتابه الضخم (٤٣٥ صفحة في الترجمة العربية) بعنوان «المأساة الاسبانية» يبدأه قائلا «في مساء اليوم الرابع من يونيو ١٩٣٧ تحدث هيمنجواي الى مؤتمر الأدباء الامريكيين بقاعة كارينجي بمدينة نيويورك، وكان قد عاد بعد غيبة امتدت شهرين شهد فيهما الحرب الأهلية الاسبانية وجمع أخبارها. وكان ذلك أول خطاب يلقيه في محفل عام. وفي سياق الخطاب فضح القوى الوطنية والفاشية التي كانت تعمل في اسبانيا حتى ظن بعض مستمعيه ـــ وهم كثر ـــ انهم يشهدون تحولا عجيبا: تحول أديب غير سياسي أصبح ثاقب الوعي الاجتماعي»، و«أصبح جماعة اليسار على استعداد للترحيب بهذا الابن الموهوب ـــ وإن كان عاقا ـــ واسترجاعه الى حال الوعي السياسي بعد أن كانوا يصعرون خدودهم كلما رأوا نتاجه «العابث» من قبل».

غير أن هيمنجواي قال في خطابه المذكور «إن مشكلة الأديب لا تتغير. فهي دائما كيف يكتب بصدق، واذا وجد ما هو صدق كيف يعرضه على نحو يجعله جزءا من تجربة القارىء نفسه». وأضاف بصراحة حين تحدث عن علاقة ما بين الأديب والدولة، إن الأدباء الصالحين حقا قد وجدوا جزاء جهودهم في ظل أي حكومة استطاعوا تقبلها. وقال شكل واحد فحسب من أشكال الحكومات هو الذي لا يستطيع أن ينجب أدباء صالحين. ذلك هو الفاشية لأن

الفاشية كذبة بلهاء يلقيها نصابون ، ومن لم يكذب من الأدباء في ظل الفاشية لم يستطع أن يعيش ويعمل». ويقول بيكر عن حق وبحصافة ووضوح «هذا القول لا يعني أن هيمنجواي الفنان الذي قد أصبح يشايع النظام الجمهوري أو النظام الشيوعي. وإن كان عدوا للفاشية كإنسان وفنان ، وقد كان عدوا لها منذ البداية». ومن مظاهر صدق هيمنجواي مع نفسه، ومن نتائج هذا الصدق في نفس الوقت أنه استطاع أن يحافظ على استقلاله الفكري ، سواء في الحرب الساخنة أم الحرب الباردة.

الأرض الاسبانية

وعن تجربة هيمنجواي مع ايفانز في فيلم «الأرض الاسبانية» يقول بيكر «كان هيمنجواي صديق الجمهورية الاسبانية على استعداد ليساعد في كتابة فيلم «الأرض الأسبانية» ، فانضم في ابريل وأوائل مايو ١٩٣٧ الى المخرج الهولندي يوريس ايفانز والمصور جون فيرنو ، وأخذوا يعملون في مدريد المحاصرة وعلى مقربة منها». و«كثيرا ما خرج الثلاثة ـ دون أن يعبأوا بنتائج مغامرتهم ـ الى نجاد موراتا دي تاخونة ليصوروا الدبابات والمشاة في حال العمل. بل ان ايفانز وفيرنو كثيرا ما روعا رفيقهما بتعرضهما المتهور لنار العدو. وأبرق هيمنجواي صديقه مكليش ينبئه أن الأمل ضعيف في نجاة ايفانز لأنه يورط نفسه في أخطار لا يتعرض لمثلها إلا ضابط من ضباط المشاة».

يقول بيكر ان هيمنجواي وايفانز انجزا الفيلم في الثامن من يوليو ١٩٣٧، وفي مساء ذلك اليوم، دعيا الى البيت الأبيض فعرضاه أمام الرئيس روزفلت وزوجته ، ثم عرضاه من بعد، وجمعا في عرضه آلاف الدولارات مساهمة لاسبانيا الجمهورية ، ثم رخص لهما بعرضه على نحو عام في نيويورك في أغسطس. ثم عاد هيمنجواي الى اسبانيا ، وتمخضت الرحلة الثانية عن مسرحية «الطابور الخامس» ، و«هي كالفيلم دلت على أن الحرب جحيم، ولكنها تخالف الفيلم لأنها قالت أن الحرب يخوضها شياطين من الجانبين، فهي تتعاطف رسميا مع الجمهورية ، ولكنها ليست بأي حال دعاية لها». وانتصرت الفاشية بقيادة فرانكو بمساعدة هتلر وموسوليني، وكما قال هيمنجواي في تعليق الفيلم «إن ثورة الجيش التي فتحت أتون الحرب كان من الممكن اخمادها في ستة أسابيع لو لم تأت المساعدات الالمانية والايطالية الى جماعة فرانكو». ويؤكد بيكر أن «تدخل القوى الأجنبية كان عاملا هاما في مد أجل الحرب وفي النصر الفاشي في النهاية، وكان تخريب جورنيكا ـ وهو عمل طائش ومثل واضح للخيانة ـ كان اختبارا للمعدات الألمانية ولمدى صلاحيتها للقصف بالقنابل»، ويعتبر الناقد أن رواية «لمن تدق الأجراس» ليست مثل لوحة بيكاسو الشهيرة عن جورنيكا المدينة الأسبانية التي دمرت أثناء الحرب ، و«انما هي دراسة للقدر الذي حاق بالشعب الأسباني ، يقدمها كاتبها جامعا بين الانحياز والانحياش . وهذا من خصائص الفنان الأصيل . ولا يستطيع أحد أن يقول أنها قصة مزدوجة الولاء ، ولكن فيها معنى الولاء لأنها توالي القضية الانسانية.

المسافة بين فيلم «الأرض الأسبانية» ورواية «لمن تدق الأجراس» رغم أن كاتبهما واحد وموضوعهما واحد هي المسافة بين صانع الفيلم وكاتب التعليق، فالفيلم ليوريس ايفانز الذي لم يعبر في الفيلم عن فكرة أن الحرب يخوضها شياطين من الجانبين. وهذا المعنى لا يعني أن هيمنجواي يتردد في إدانة الفاشية، ولكنه يعني أن جوهر رؤيته الشاملة للحياة والعالم لا يخضع للمساومات . يقول الكاتب الروسي الشيوعي قسطنطين سيمونوف في كتابه «كنت وأبقى صحفيا» (ترجمة سليم توما ـ دار التقديم بموسكو عام ١٩٨٩) يمكن للمرء أن يناقش استدلالات هيمنجواي هذه أو تلك في مسرحية «الطابور الخامس» ويمكن ألا يتقبل أول حتى أن يرفض هذه الصفحات أو تلك من روايته «لمن تدق الأجراس» ولكن أظن أنه ليس بوسع أي شخص ، قرأ كل مؤلفات هيمنجواي ، أن يشك في أن انتصار الفاشية في اسبانيا كان بالنسبة له مأساة شخصية تركت بصماتها على كل حياته اللاحقة. وقد كان اشتراكه في الحرب العالمية الثانية نتيجة اشتراكه في الحرب الاسبانية، وكانت الحرب العالمية الثانية بالنسبة له استمرارا لتلك الحرب ضد الفاشية التي بدأت في اسبانيا.

مشهد من الحرب الاسبانية

في كتابها عن يوريس ايفانز الصادر بالانجليزية عام ١٩٧٩ عن معهد الفيلم البريطاني تبدأ روزا ليندا ديلمر فصل «الأرض الاسبانية» بمقتطف من مقال «فيلم ويكلي» الامريكية في ١١

نوفمبر ١٩٣٧ جاء فيه أن الفيلم عن مدريد المحاصرة ، والدمار الذي تعرضت له ، والخطر الذي يتعرض له ما بقي فيها من سكان. وأن صناع الفيلم تجنبوا بحكمة اللقطات «المرعبة» لاشلاء الجثث ، ولكن «الرعب» لا يبارح مخيلة المتفرج طوال الفيلم. وتقول روزاليندا ديلمر أن الفيلم كان أول أفلام ايفانز عن الحروب. وأن صناعه أرادوا أن يعرضوه عرضا تجاريا عاما في كل مكان ، ولكن عروضه ظلت قاصرة على التجمعات والجمعيات. غير أنهم نجحوا في عرضه في مقر عصبة الأمم في جنيف لاثبات تدخل قوات هتلر وموسوليني ، وقد حذفت الرقابة البريطانية كل ما يشير الى ذلك قبل السماح بعرض الفيلم في بريطانيا.

وتقول الباحثة أن الفيلم اعتبر «غير موضوعي» حتى أن ارنست لوبيتش حسب إحدى الروايات سأل ايفانز لماذا لم يصور «الجانب الآخر» فرد عليه أنه لو كان قد عبر الخطوط وشاهدوه يصور لكان الأرجح أن يقتل على الفور.

تذكر الباحثة أن مدة عرض «الأرض الاسبانية» ٥٢ دقيقة ، بينما مدة عرض النسخة الأصلية ٥٥ دقيقة ، مما يعني أن الرقابة البريطانية حذفت ثلاث دقائق. ويرجع موقف هذه الرقابة الى اشتراك بريطانيا في التوقيع على معاهدة ميونيخ مع هتلر عام ١٩٣٧. أما موقف لوبيتش وغيره من الذين اعتبروا الفيلم «غير موضوعي» فيرجع الى عدم ادراك أنه لا مجال للحياد مع الفاشية.

وقد كانت اسبانيا أولى ضحايا التهاون مع الفاشية قبل الحرب العالمية الثانية، وأولى ضحايا تغليب المصالح على المباديء بعد هذه الحرب أيضا، حيث تحالف «الأحرار» لاسقاط هتلر وموسوليني ، وتركوا اسبانيا بين أيدي فرانكو لمدة تزيد على ثلاثين سنة.

وبالمقارنة مع أفلام ايفانز الأخرى التي تناولت الحروب، تلاحظ روزاليندا ديلمر أن «الأرض الاسبانية» كان الفيلم الوحيد من هذه الأفلام الذي يربط فيه فرد واحد بين الجبهة الداخلية وجبهة القتال ، بينما يتم هذا الربط في الأفلام الأخرى عن طريق جموع من الناس. وتنقل من حديث لمونتيرة الفيلم هيلين فان دونجين عن مجلة «الافلام الجديدة» الامريكية عدد نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٤٣ قولها أن ايفانز وجون فيرنو ذهبا الى اسبانيا بينما بقيت هي في نيويورك. كان التفكير في متابعة شاب من الأنصار في حياته وكفاحه، وبعد تصوير العديد من المشاهد قتل هذا الشاب. وقد فكر ايفانز وهيمنجواي في العديد من الخطوط الدرامية للتعبير عن تجربتهما في الحرب ، ولكنك لاتستطيع أن ترغم الواقع على الخضوع لأفكارك، والأفضل أن تخضع للمواد المصورة وتجعلها تتفاعل مع خيالك.

وتستطرد هيلين فان دونجين لقد عرضنا المواد عدة مرات على أمل أن تأتي الأفكار، وفي نفس الوقت قمت بتقسيمها الى مجموعات : مجموعة لمواد ضرب مدريد وفالينسيا وبرشلونة بالقنابل ، ومجموعة لخطوط القتال، وثالثة للحياة خلف هذه الخطوط، وهكذا . وفي أحد المشاهد رأينا الجندي جوليان يعود الى قريته حيث تستقبله والدته وأخته بالترحاب. ولكن أين والده؟ سألت نفسي، وهنا تذكرت أن في بعض مشاهد الفلاحين هناك شاب يجري في الحقل ويقول شيئا لأحدهم ، فيترك الفأس، ويعود معه الى القرية . لاشك أنه والد جوليان وقد أخبره شخص ما بعودة ابنه فهرع لاستقباله. وبربط هذين المشهدين لم يكتمل مشهد العودة من القتال فقط، وانما عثرت على الربط الذي كنت أبحث عنه بين الجنود في ميادين القتال والفلاحين الذين يمدونهم بالغذاء في الحقول.


مشهد من الأرض الاسبانية

في تقييم الفيلم بالنسبة لزمن انتاجه تقول روزاليندا ديلمر أنه عندما ذهب ايفانز الى امريكا كان ذلك وقت نمو نوع جديد من السينما التسجيلية : أفلام التحقيق الصحفي مع استخدام الصور الفوتوغرافية ، وفي نفس الوقت ظهرت الرواية التسجيلية عند جون دوس باسوس. وكان عمل هيمنجواي في «الأرض الاسبانية» في إطار هذه الحركة ، وحيث عمل مراسلا صحفيا. لم يكن الغرض هو كشف «الحقائق» عن التجارب ، والمواقف ، وإنما دعوة المتلقي الى المشاركة. وكان «الأرض الاسبانية» خلاصة جمع المناهج التي يطورها ايفانز في أوروبا ، والأشكال التي تتطور في أمريكا.

وعن تعليق الفيلم الذي كتبه هيمنجواي وسجله بصوته على شريط الصوت تقول الباحثة أن التعليق كان هو الجسر بين الشاشة والمتفرج ، وما هو مثير في التعليق التحولات المختلفة في المواقع، فتارة يتحدث باسم الفلاحين، وأخرى يقتصر على تقديم المعلومات ، وثالثة يعبر المعلق عن مشاعره الخاصة. وهناك ايقاع داخلي للتعليق من حيث هو نثر حيث تصبح الصورة على الشاشة نقطة

انطلاق، ولا يقوم التعليق بقيادة المتفرج، وإنما حركة العلاقات بين المشاهد. وتنشر الباحثة مقاطع من نص التعليق توضح وجهة نظرها. وعلى سبيل المثال نترجم خاتمته حيث يقول هيمنجواي «الهجوم المضاد نجح. الطريق مفتوح. ستة رجال أصبحوا خمسة، ثم أربعة، ثم أصبح الأربعة ثلاثة، ولكن هؤلاء الثلاثة بقوا، وسيطروا على الأرض مع كل الأربعة الذين أصبحوا ثلاثة والثلاثة الذين أصبحوا اثنين، والذين بدأوا جميعا ستة. الجسر لنا. الطريق آمن. الرجال الذين لم يسبق لهم القتال أبدا. والذين لم يتدربوا على الأسلحة أبدا، الرجال الذين لا يريدون سوى العمل والطعام يواصلون القتال».

ما لا تشير إليه روزاليندا ديلمر في كتابها الذي يعد من المراجع الرئيسية عن سينما يوريس ايفانز، أن «الأرض الاسبانية» ربما كان أول فيلم تسجيلي في تاريخ السينما يتناول احدى الحروب الكبرى وقت وقوعها، وقبل أن يعرف أحد نهايتها، وما سوف يترتب على هذه النهاية، وأنه يدعو المتفرج الى اتخاذ موقف محدد من الحرب، وتأييد الكفاح ضد الفاشية. وأن الفيلم بذلك كان تجسيدا للحركة التسجيلية في السينما والأدب في أمريكا وأوروبا، والتي قالت عنها روزاليندا ديلمر أنها لا تستهدف كشف «الحقائق»، وإنما دعوة المتلقي الى المشاركة.

أضع كلمة «الحقائق» بين قوسين عن عمد لأن كون الصورة حقيقية، أي تصور حدثا حقيقيا، لا يعني أنها حقيقية. فالحدث الحقيقي يصور من زاوية تصوير معينة في إضاءة معينة، واستخدامه في فيلم يعني استخدامه للتعبير عن وجهة نظر محددة. بل إن الحدث المصور في إطار الجريدة الاخبارية أيضا يعبر عن وجهة نظر لأن صانع الجريدة يختار هذا الحدث من بين أحداث متعددة وقعت في نفس الوقت، وربما في نفس المكان، وطالما هناك اختيار، فليست هناك حقيقة مجردة، وقد أساء برنامج التليفزيون المصري الشهير «سينما لا تكذب ولا تتجمل» الى السينما التسجيلية من حيث أراد خدمتها بالترويج لهذا المفهوم السطحي الساذج الذي يرى أن هذه السينما تعبر عن الحقيقة ولا تكذب، وكأن الحقيقة يمكن أن يعبر عنها، وكأن وجهة النظر تعني الكذب، بينما هي مصدر قيمة أي لقطة مصورة.

في كتابه «الكاميرا وأنا» الصادر بالانجليزية عام ١٩٦٩ عن دار سفن سيز في برلين الشرقية، يتناول يوريس ايفانز فيلم «الأرض الاسبانية» في فصل خاص من حوالي ٤٠ صفحة، وفيه يقول بدأت الحرب في اسبانيا بعد وصولي الى نيويورك، وكان من البديهي أن أذهب الى هناك لتصوير حرب واضحة بين الحق والباطل، وحيث بدأت الفاشية تستعد للحرب العالمية الثانية. كانت الخطوة الأولى في غرفة المونتاج مع هيلين فان دونجين والتي كان قد طلب منها اعداد فيلم عن الحرب الاسبانية من واقع مواد الجرائد السينمائية. ولم تكن المهمة سهلة، فأغلب اللقطات مصورة من وجهة نظر فرانكو، ولذلك اقترحت تصوير فيلم في أرض الواقع بدلا من صنعه تحت رحمة مواد الجرائد. وهنا اقترح ارشيبالد مكليش خطة جديدة: أن يتم الفيلم المعد من الجرائد، وهو ما عرف باسم «اسبانيا تشتعل» بأقل قدر من التكاليف، وأن تجمع المزيد من المال لتصوير فيلم في اسبانيا. كان المتوفر ثلاثة آلاف دولار بينما المطلوب عشرون ألفا. ولكن الحرب لم تكن تنتظر أحدا.

ويستطرد ايفانز أرسلت الى جون فيرنو أن مجموعة من كتاب نيويورك كونوا شركة باسم «المؤرخون المعاصرون» ويريدون انتاج فيلم عن الحرب في اسبانيا، وأن أحدا لن يحصل على أي أجر. فضلا عن المخاطرة بالذهاب الى جبهات القتال. وكان رد جون فيرنو بالموافقة. والتقيت معه في باريس في يناير ١٩٣٧، وذهبنا الى فالينسيا من باريس. كانت ألمانيا وايطاليا تعاون فرانكو، وبعد ثلاثة شهور أعلن الاتحاد السوفييتي أنه سيتدخل لصالح الحكومة الشرعية التي أعلنت الجمهورية الديموقراطية ضد قوات المتمردين الفاشست، وقبل وقت قصير من وصولنا بدأ وصول عدد من الأسلحة السوفييتية.

الجميع قالوا لنا إذهبوا الى مدريد اذا أردتم تصوير أشياء لها قيمة. وعندما ذهبنا أصابنا الاحباط: من المثير أن تكون بالقرب من العدو، ولكن لا بيوت تحترق، ولا مدافع تطلق. وصل دوس باسوس بعد قليل من باريس، وقمنا بعمل محاورات مع كثير من الناس. كانت أول مشاهد صورناها للقتال بعض المعارك حول مدريد. وبحثنا عن قرية واستقر الرأي على فيونتديونا. لم تكن القرية الاسبانية التقليدية تماما. ولكنها تمتاز بأمرين: الأول أنها على طريق فالينسيا — مدريد والثاني أن الفلاحين كانوا قد استلموها لتوهم من الاقطاعيين الذين كانوا يستخدمونها في الصيد، وكانوا يطلقون النار على أي فلاح يقترب منها. هؤلاء الملاك كانوا في ذلك الوقت يقاتلون الحكومة ويؤيدون فرانكو.

لم ننس أبدا أننا في عجلة من أمرنا. ولذلك لم نكن ننتظر أفضل الظروف للتصوير، وإنما نكتفي بأن تكون اللقطات جيدة ومفيدة. وبعد أربعة أسابيع أخذت المواد وذهبت الى باريس لتحميضها وطبعها ومعرفة ما الذي صورناه. وفي باريس التقيت مع هيمنجواي الذي قال انه على استعداد للتعاون بكل الطرق وعلى شتى المستويات. كان هيمنجواي في طريقه الى اسبانيا كمراسل لوكالة نورث امريكان نيوز. المواد كانت درامية ومترابطة أكثر مما توقعت، وقد شاهدها معي عدد من الكتاب وصناع الأفلام في باريس، وكانت ردود أفعالهم مشجعة. وبعد أسبوعين التقيت مع هيمنجواي في فندق فلوريدا بمدريد. قال لي إن أفضل الناس الذين يعرفهم في أسبانيا يحاربون الى جانب الحكومة، وأسوأهم يؤيدون فرانكو، ومن دون اتفاق محدد على دوره أصبح هيمنجواي واحدا من فريق عمل الفيلم. وقد فعل كل ما يمكنه، وكانت مساعدته كبيرة لي أنا وجون فيرنو. لقد تناقشنا معه كثيرا حول كيفية تصوير معركة، وكان له دور كبير في وضع ما يمكن

أن نطلق عليه «الاستراتيجية العامة للفيلم» وكان يبدو مدركا بعمق وشمول طبيعة السينما التسجيلية.

حاولت صنع خط رفيع يمكن متابعته عن الفلاح جوليان في الجبهة وفي القرية. الفكرة العامة لفيلم «الأرض الاسبانية» العمل في الأرض والقتال من أجل الأرض. صورنا جوليان كثيرا في القرية، وصورنا لقطات كبيرة لوجهه، ولكن عندما حاولنا العثور عليه في جبهة القتال لم نجده أبدا. ولذلك عندما غادرت اسبانيا الى نيويورك في مايو لم أكن أعرف كيف سينتهي الفيلم وقد غاب عنه «الممثل» الرئيسي. وقد بقي جون فيرنو ليصور المزيد أعطيته قائمة بسبعين لقطة، وعبرت له عن أملي في العثور على جوليان.

الانتهاء من صنع الفيلم لم يكن مجرد مونتاج بسيط. هيلين فان دونجين وضعت كل خبرتها في هذا الفيلم. المشاكل المختلفة للتعليق في الفيلم كانت جديدة بالنسبة لي. في البداية اتفقت مع هيمنجواي على أن يكون حجم التعليق قليلا بقدر الامكان وأن ندع الفيلم يتحدث عن نفسه. وعلى سبيل المثال فالتعليق على قصف قرية كان بالكلمات التالية: «قبل هذا الوقت كان الموت يأتي عندما تمرض أو تكبر في العمر، الآن يأتي لكل القرية. من السماوات المرتفعة يسقط المعدن الفضي اللامع على كل من لم يجد مكانا يهرب اليه لا مكان تهرب إليه»، كان من الضروري أن يتجنب التعليق التأثير العاطفي بالكلمات أو الدعاية الصارخة، وقد أدرك هيمنجواي ذلك من دون أن تكون له أي خبرة سابقة في هذا المجال. وعندما جاء دور تسجيل التعليق اقترح ارشيبالد مكليش أن يكون بصوت أورسون ويلز ولكن كان هناك في صوته ما يفصل المتفرج عن الفيلم وعن اسبانيا. كان صوته مناسبا لصياغات شكسبير ومارلو البلاغية، ولكنه غير مناسب لجمل هيمنجواي «العارية».

وعندما ذهبنا الى هوليوود، وعرضنا الفيلم على جماعة «المؤرخون المعاصرون» رأى هيرمان شولين وليليان هيلمان ودورثي باركر - بينسد أن من الأفضل أن يعاد التسجيل بصوت هيمنجواي نفسه. وكانوا على حق. أثناء تسجيل هيمنجواي للتعليق كان صوته هو صوت الكاتب الحساس الذي عاش التجربة ويريد أن يحدثك عنها، وتنعكس في صوته مشاعر لا يمكن أن يعبر عنها أي صوت آخر. بل وقد كان لعدم خبرته في كتابة أو إلقاء تعليقات دور ايجابي في إقناع المتفرج بالفيلم. كان مختلفا تماما وجديدا تماما عن التعليقات التي اعتادها الجمهور سواء من حيث أسلوب الكتابة أو أسلوب الالقاء. وبالتعاون مع فيرجيل تومسون ومارك بليتستين تم اعداد شريط الصوت من حوالي أربعين تسجيلا لموسيقى وأغان أسبانية، ومنها تسجيلات حصلت عليها في أسبانيا وتم المكساج بواسطة ارفينج رايز في سي بي اس.

كانت أول «محاكمة» للفيلم في البيت الأبيض. وجهت لي الدعوة مع هيمنجواي ومارتا جيلهورن للعشاء وحضور عرض الفيلم. كان اللقاء حميميا مع الرئيس روزفلت وزوجته وابنه جيمي واثنين من المستشارين العسكريين وعدد محدود من الضيوف. وأثناء اللقاء كان الحوار حول المواقف التي تعرضنا لها أثناء التصوير في اسبانيا. وبعد العشاء انتقلنا الى قاعة العرض، وانضم إلينا حوالي ثلاثين شخصا من بينهم هاري هوبكنز. طلب مني الرئيس أن أجلس الى جواره حتى أجيب في حال رغبته في السؤال عن أي شيء. في منتصف الفصل الثاني قال «أنه أمر مثير للغاية. الفيلم يستحوذ علينا رغم عدم وجود قصة». وفي الفصل قبل الأخير مع ظهور دبابات سأل الرئيس:

- ما هذه الدبابات؟
- فرنسية. من مصانع رينو.
- هل هي جيدة؟
- لا، إنها لا تصمد أمام نيران فرانكو.

لم يسأل كيف وصلت الى هناك. كان ذلك مفهوما. بعد قليل من الفصل الأخير ظهرت دبابات أخرى، فقال:

- هذه ليست دبابات رينو.
- لا سيدي الرئيس، انها دبابات روسية.
- هل كان منها الكثير.

سأل وكأن هذه الدبابات هي التي تستطيع مقاومة نيران فرانكو، وقلت نعم، هناك الكثير منها.

وعندما انتهى الفيلم أبدى الرئيس اعجابه الشديد به. كنا نريد أن يدور الحوار عن «عدم التدخل»، وعن «الحياد»، ولكننا لم نملك الشجاعة الكافية. وبعد انصراف الرئيس قالت السيدة روزفلت إننا في البيت الأبيض لا نعتقد أن الشعب الاسباني سوف يخسر المعركة.

وكان العرض الثاني الهام في منزل فردريك مارش في هوليوود وقد حضره ١٧ شخصا دفع كل منهم ألف دولار لشراء سيارة اسعاف من شركة فورد لارسالها الى اسبانيا. وفي عرض آخر لحوالي ٢٠٠ شخص تم جمع ألفي دولار. وقد حاولنا توزيع الفيلم بواسطة إحدى الشركات ليعرض في دور العرض على نطاق واسع، ولكن من دون جدوى، فهذه الشركة تقول إنه أطول من اللازم، وتلك إنه أقصر من اللازم، والأكثر صدقا قالوا إنه مثير للجدل، ولذلك بقي الفيلم في نفس القنوات التقليدية التي كانت تعرض الأفلام التسجيلية. ولم يكن النقاد يهتمون بالافلام التسجيلية. وخاصة في أمريكا.

ويختتم يوريس ايفانز الفصل الذي كتبه في مذكراته عن فيلم «الأرض الاسبانية» بتحليل للنقد الذي نشر عنه، وخاصة في الصحف الأمريكية والبريطانية حيث اعتبره البعض من أفلام الدعاية، وهاجموه لأنه لا يعرض وجهة النظر الأخرى. ويعلق ايفانز بأن مسألة وجهة النظر الأخرى يمكن أن يعبر عنها بواسطة فيلم آخر، وأن أكثر ما يثير دهشته الفكرة الشائعة بأن الفيلم التسجيلي يجب أن يكون «موضوعيا».

يقول فنان السينما الكبير"هل نطلب «الموضوعية» في الشاهد الذي يدلي بشهادته أمام المحكمة. كلا، إنما نطلب منه أن يكون صادقا في شهادته».

الفجوة

يوجين يونسكو
ترجمة
محسن الخفاجي *

المنظـــــر :
غرفة معيشة برجوازية، ذات أشكال ولمسات فنية.. أريكة، أو أريكتان مع عدد من الكراسي ذات الأذرع، من بينها كرسي فخم أخضر يتوسط الغرفة تماما. الجدران مغطاة بشهادات مؤطرة باستطاعة المشاهد أن يقرأ الحروف الكبيرة على رأس أكبر هذه الشهادات حجما العبارة : «دكتوراة فخرية» تعقبها عدة أسطر بحروف صغيرة تصعب قراءتها الى جانب هذه الشهادة، شهادة أخرى مؤطرة بإطار لا يقل فخامة عن الأولى، تبرز فيها بحروف كبيرة كذلك عبارة : «دكتوراة فخرية» تعقبها أسطر بحروف غير مقروءة . هناك عدد آخر من الشهادات المؤطرة، أصغر حجما، لكن عبارة «دكتوراة» واضحة على جميعها.
حين ترفع الستارة تظهر زوجة الأكاديمي وهي ترتدي رداء نوم «روب» مجعدا. يبدو من مظهرها أنها تركت فراش النوم توا فلم تجد الوقت الكافي للعناية بمظهرها. يقف الصديق أمامها وهو حسن الهندام كامله: يضع على رأسه قبعة، وتتدلى من يده مظلة، ياقته منشاة وعالية، سترته سوداء فوق بنطلون رصاصي مخطط، حذاؤه أسود براق.

الزوجة : خبرني، أيها الصديق، خبرني بكل ما حدث.

الصديق : لا أعرف ماذا أقول لك.

الزوجة : انني أعرف!

الصديق : لقد سمعت الخبر مساء أمس، ولم أرد الاتصال بكم، لكنني في الوقت ذاته لم أستطع الانتظار أكثر. أرجوك سامحيني لمجيئي في هذا الوقت المبكر بهذا الخبر المريع.

الزوجة: لم ينجح! يا للخبر المريع! كنا لا نزال نأمل.

الصديق : انه لخبر مؤلم حقا! أنا أعرف ذلك، لقد كانت لديه فرصة للنجاح، رغم أنها لم تكن بالفرصة الكبيرة... كان علينا أن نتوقع ذلك.

الزوجة : أما أنا فلم أكن أتوقع ذلك. لقد كان ناجحا على الدوام. وكان يستطيع تدبير أموره بطريقة أو أخرى في اللحظة الأخيرة.

الصديق : ما كان ينبغي أن تسمحي له بأخذ الامتحان، وهو على ما هو عليه من إعياء.

الزوجة : ما الذي سنفعله؟ ما الذي سنفعله؟! كم هو مريع!

الصديق : لا عليك أيتها الصديقة العزيزة، تشجعي، هذه هي الحياة!

الزوجة : أحس بأنني سيغمى علي... انني .. انني أتهاوى.

(تسقط على أحد الكراسي ذات الأذرع).

الصديق : (يمسك بها برقة ورفق، ويضرب على خديها ويديها بخفة) ما كان يجب أن أخبرك بالأمر بهذه الطريقة .. انني لآسف جدا.

الزوجة : كلا! لقد فعلت ما كان يجب أن تفعل! كنت سأعرف الخبر بطريقة أو بأخرى.

الصديق : كان علي أن أهيئك للخبر بحذر أكبر.

الزوجة : علي أن أكون جلدة. إنني لا أستطيع أن أتحاشى التفكير به، ذلك الرجل التعيس! آمل ألا تنشر الصحف الخبر! هل بإمكاننا الاعتماد على حصافة الصحفيين؟

الصديق : اغلقي بابك، لا تجيبي عن أي سؤال. لا ترفعي سماعة الهاتف.. لكن الخبر سينتشر على أية حال، لهذا

* مترجم من العراق.

أرى أنه من الأفضل لكم أن تذهبوا الى الريف، وبعد بضعة أشهر ، وعندما تحسون بأنكم أفضل حالا، باستطاعتكم العودة ومواصلة حياتكم. إن الناس ينسون مثل هذه الأمور.

الزوجة : الناس لا ينسون بسرعة. إن هذا ما كانوا ينتظرونه جميعا . سيشعر بعض الأصدقاء بالأسف ، لكن الآخرين... الآخرين ... (يدخل الأكاديمي ، وهو بكامل ملابسه الرسمية، وقد علق على صدره الأوسمة والنياشين . سيفه يتدلى الى جانبه).

الأكاديمي : لماذا بكرت بالنهوض يا عزيزتي؟ (يرى الصديق ،فيخاطبه) وأنت أيضا ! ما الذي أتى بك في هذه الساعة المبكرة؟ ما الذي حدث؟ هل حصلت على النتائج الامتحانية؟

الزوجة : يا للعار!

الصديق لا تحطميه هكذا! (الى الأكاديمي) لقد رسبت!

الأكاديمي : هل أنت متأكد مما تقول؟

الصديق : ما كان يجب أن تأخذ امتحان «البكالوريوس» هذا!

الأكاديمي : لقد رسبوني ! الجرذان ! كيف تجرأوا أن يفعلوا ذلك بي!

الصديق : لقد علقت كشوف الدرجات والنتائج مساء أمس!

الأكاديمي : إذن ربما كان من الصعب عليك قراءتها : كيف تمكنت من قراءتها؟

الصديق : لقد سلطوا عليها أضواء ساطعة.

الأكاديمي : انهم يفعلون أي شيء لتدميري!

الصديق : لقد مررت صباح اليوم أيضا ، وكانت الكشوف لا تزال معلقة.

الأكاديمي : كان بإمكانك رشوة الفراش لانزالها.

الصديق : ذلك ما حاولت فعله بالضبط، ولكن لسوء الحظ، كان رجال الشرطة هناك . إن اسمك قد طبع على رأس قائمة الراسبين، ولقد وقف الناس في صفوف طويلة لمشاهدة ذلك انها لفاجعة!

الأكاديمي : من كان هناك : آباء الطلبة؟

الصديق : ليس الآباء فقط...

الزوجة : كل خصومك ، كل زملائك ، لابد أنهم كانوا هناك ، كل الذين هاجمتهم في الصحف واتهمتهم بالجهل، كل طلابك في الدراسات الأولية العليا ، كل الذين رسبتهم عندما كنت رئيسا للجنة امتحانات البكالوريوس!

الأكاديمي : لقد شوهت سمعتي ! لكنني لن أسمح لهم بذلك ، لابد أن هناك خطأ ما!

الصديق : لقد رأيت الممتحنين وتحدثت معهم، وقد أعطوني العلامات ، التي حصلت عليها في كل مادة : صفر في الرياضيات.

الأكاديمي : انني لست متخصصا بالعلوم!

الصديق : صفر في اللغة الاغريقية ، وصفر في اللغة اللاتينية.

الزوجة : (مخاطبة زوجها) أنت! أنت أيها المتخصص بالدراسات الانسانية! يا نصير الانسانيات! أنت يا مؤلف كتاب «دفاعا عن الشعر والدراسات الانسانية» أنت ترسب باللغة الاغريقية واللغة اللاتينية!

الأكاديمي : معذرة ، لكن كتابي مكرّس للدراسات الانسانية في القرن العشرين. (مخاطبا الصديق) وماذا عن مادة الانشاء ؟ ما هي علامتي في مادة الانشاء؟

الصديق : تسع. لقد حصلت على تسع علامات.

الأكاديمي : هذا رائع! ان علامتي في هذه المادة ينبغي أن تكون عالية هكذا!

الصديق : لسوء الحظ ،ليس الأمر كذلك! لقد جرى التصحيح على أساس «عشرين» والحد الأدنى المطلوب للنجاح هو عشر علامات من عشرين.

الأكاديمي : لابد أنهم قد غيروا التعليمات!

الصديق : نعم وقد عادوا الى التعليمات القديمة التي كانت تطبق أيام «نابليون».

الأكاديمي : انها تعليمات بالية ؛ ثم متى أجروا التغييرات؟ إن ذلك الاجراء ليس شرعيا؛ انني رئيس لجنة امتحانات البكالوريوس في وزارة التعليم العام، ولم يستشيروني حول التغييرات، لهذا فإنهم لا يستطيعون اجراء أي تغيير دون موافقتي ، سأفضحهم! سأقيم عليهم دعوى قضائية!

الزوجة : يا حبيبي ؛ انت لا تعرف ما أنت فاعل! إنك تخرف ! ألا تتذكر أنك قدمت استقالتك قبل دخولك الامتحان لئلا يشك أحد بموضوعية اللجنة الامتحانية؟

الأكاديمي : سأسحب استقالتي!

الزوجة : ما كان أن تأخذ الامتحان أساسا. لقد حذرتك. اضافة الى ذلك، فإنك لم تكن بحاجة الى أخذ الامتحان. انك فقط تريد تجميع الشهادات ،أليس كذلك؟ انك لاتقنع بشيء ! ما حاجتك للبكالوريوس؟ لقد ضاع الآن كل شيء

! لقد كانت لديك شهادات الدكتوراة وشهادة الماجستير والثانوية العامة والابتدائية.

الأكاديمي : لقد كانت هناك فجوة بين شهادتي!

الزوجة : لكن أحدا لم يعرف بذلك أو حتى يشك به!

الأكاديمي : لكنني أنا أعرف بها، وقد يكتشف الآخرون ذلك . لقد ذهبت الى دائرة التسجيل ، وطلبت وثيقة دراسية ، فقالوا لي: «بالتأكيد أيها البروفيسور ، أيها الرئيس، يا صاحب السعادة..» ثم أخرجوا ملفي.. وعاد المسجل العام بنفسه والارتباك باديا عليه.. كان ارتباكه شديدا عندما قال لي :« ثمة شيء غريب هنا ، غريب حقا، لقد حصلت على الماجستير بالتأكيد، ولا أدري كيف حصل هذا. لابد أنك قد سجلت ، وقبلت في الجامعة دون أن تكون لديك شهادة البكالوريوس.»

الصديق : وماذا بعد ذلك؟

الزوجة : إذن، فشهادة الماجستير لم تعد شرعية!

الأكاديمي : كلا ، ليس ذلك بالضبط! إنها قد علقت فقط! لقد قالوا لي أن الوثائق التي طلبتها لن تعطى لي قبل أن أنجح في امتحان البكالوريوس ، وقالوا لي : بالطبع ستنجح ! ستنجح بالتأكيد ودون مشقة. هذا ما قالوه لي، وهذا ما دعاني الى أخذ الامتحان.

الصديق : (مخاطبا الزوجة) لقد أراد زوجك ، أيتها الصديقة العزيزة ، أن يردم تلك الفجوة ! إنه انسان حي الضمير.

الزوجة : من الواضح أنك لا تعرفه مثلما أعرفه أنا، ليس الأمر كذلك أبدا. انه يبحث عن الشهرة ، عن التكريم ! إنه لا يكتفي ، ولا يشبع أبدا! ما هي أهمية شهادة أخرى له ؟ لا أحد ينظر الى شهاداته هذه «تشير الى الشهادات المؤطرة» ، لكنه يتسلل ليلا على أطراف أصابعه، ويدخل الغرفة لينظر اليها فقط وليعدها!

الأكاديمي : ما الذي أفعله غير هذا عندما يصيبني الأرق؟

الصديق : إن الأسئلة التي توضع لامتحان البكالوريوس معروفة سلفا،وكان باستطاعتك الاطلاع عليها، كما كان بامكانك أن ترسل بديلا لدخول الامتحان، ربما أحد طلبتك واذا كانت رغبتك ألا يشك أحد بأنك قد أطلعت على الأسئلة وهي لدى اللجنة، فقد كان بإمكانك ارسال خادمتك وشراؤها من السوق السوداء، حيث يمكن الحصول عليها بسهولة!

الأكاديمي : إن الشيء الذي لا أفهمه هو كيف أرسب في مادة الانشاء ! لقد ملأت ثلاث صفحات، وعالجت الموضوع من كل جوانبه آخذا خلفيته التاريخية بنظر الاعتبار ، ثم قدمت تفسيرا دقيقا للموقف.. تفسيرا مثيرا في الأقل ! لقد ظلموني في تلك العلامة الواطئة ! تسع من عشرين !

الصديق : هل تتذكر الموضوع؟

الأكاديمي : إم م م م .. دعني .. أتذكر!

الصديق: انه لا يتذكر حتى الموضوع الذي ناقشه!

الأكاديمي : انني أتذكر .. أتذكر، انتظر .. إم م م..

الصديق: لقد كان الموضوع المطروح هو «ناقش تأثير رسامي عصر النهضة على روائيي الجمهورية الثالثة»، وهذه نسخة مصورة من اجابتك هذا ما كتبت..

الاكاديمي : (يختطف النسخة المصورة ويقرأ) : محاكمة بنيامين: بعد أن حوكم بنيامين وبرئت ساحته، اختلف المستشارون مع القاضي فقتلوه ، وحكموا على بنيامين بحجب حقوقه المدنية عنه وفرضوا عليه غرامة قدرها ٩٠٠ فرنك..

الصديق : ان هذا هو مصدر «التسع» التي حصلت عليها في الانشاء!

الأكاديمي : (يواصل القراءة) واستأنف بنيامين القضية.. بنيامين استأنف القضية.. القضية استأنفها بنيامين. (يرفع رأسه عن الورقة) انني لا أستطيع قراءة البقية. لقد كان خطي رديئا دائما. كان علي أن أطلب آلة طابعة.

الزوجة : (تختطف الورقة من يد زوجها) ان الخط الرديء، و«الشخصيات» و«الشطب» كلها لم تفدك بشيء حتى ولا بقع الحبر التي ملأت بها الورقة؟

الأكاديمي : (يأخذ الورقة من زوجته ويستمر في القراءة) «استأنف بنيامين القضية ... مطوقا من رجال الشرطة الذين كانوا يرتدون البزات المزركشة لفرقة الزواوي... البزات المزركشة لفرقة الزواوي...» ان الظلام هنا كثيف انني لا أحمل نظارتي معي..

الزوجة : إن ما كتبته ليس له أية علاقة بالموضوع المطلوب مطلقا!

الصديق : إن زوجتك على حق ، أيها الصديق ، ليس لهذا علاقة بالموضوع أبدا.

الأكاديمي : نعم، ان له علاقة .. علاقة .. بشكل غير مباشر!

الصديق : حتى ولا بشكل غير مباشر!

الأكاديمي : ربما إنني أجبت عن السؤال الثاني!

الصديق : لم يكن هناك إلا سؤال واحد!

الأكاديمي: حتى وان كان هناك موضوع ، فإنني قد عالجت الموضوع الثاني بشكل واف. لقد أوصلت القضية الى نهايتها المنطقية، لقد ركزت على النقاط الهامة فيها موضحا دوافع الشخصيات ومسلطا الأضواء على سلوكياتهم ... لقد شرحت اللغز ، وجعلته بسيطا واضحا، كما وضعت استنتاجا في آخر الموضوع... (ينظر الى الورقة) انني لا أستطيع قراءة بقية الاجابة (مخاطبا الصديق) أتستطيع قراءته؟

الصديق : (يأخذ الورقة وينظر إليها) انه لا يقرأ كما انني لا أحمل نظارتي معي.

الزوجة : (تأخذ الورقة) انه لا يقرأ، علما بأن عيني حادتا البصر. لقد كنت تتظاهر بالكتابة ولم تكتب شيئا إلا «الشخابيط».

الأكاديمي : ليس هذا صحيحا ! لقد قدمت استنتاجا في آخر الموضوع .. ها هوذا .. لقد كتبت بوضوح : «الاستنتاج أو الاقرار..الاستنتاج أو الاقرار... الاقرار ..» انهم لن يفلتوا مني، سأطالب بإبطال هذا الامتحان.

الزوجة : بما أنك قد عالجت موضوعا غير موضوع السؤال ، وعالجته بشكل رديء جدا، ولم تكتب الا العناوين ولاشي تحت العناوين فإن العلامة التي حصلت عليها مبررة ، إنك ستخسر القضية.

الصديق : ستخسر القضية بالتأكيد ! أترك الأمر الآن ، وخذ إجازة.

الأكاديمي : لقد كنت دائما الى جانب الآخرين!

الزوجة : على أية حال ، إن هؤلاء الأساتذة يعرفون ما يفعلون. إنهم لم يمنحوا شهاداتهم وألقابهم العلمية عبثا. لقد اجتازوا امتحانات وتلقوا تدريبات جدية ، كما أنهم يعرفون قواعد الانشاء الصحيح.

الأكاديمي : ولكن من الذي كان رئيسا للجنة الامتحانات هذه؟

الصديق : لجنة الرياضيات رئيسها نجم سينمائي ، ولجنة اللغة الاغريقية رئيسها أحد أعضاء فريق «البيتلز» واللاتينية رئيسها بطل سباق سيارات ... وهناك آخرون.

الأكاديمي : كل هؤلاء ليسوا أكثر تأهيلا مني.. من كان رئيس لجنة امتحان الانشاء؟

الصديق : امرأة تعمل سكرتيرة في قسم التحرير في مجلة «الأمس واليوم السابق لأمس واليوم».

الأكاديمي : الآن عرفت ! لقد أعطتني هذه التعيسة علامة واطئة لأنني رفضت الانتماء الى حزبها السياسي انه عمل حاقد وانتقاصي . لكن لي وسائلي التي سأبطل بها هذا الامتحان . سأتصل بالرئيس هاتفيا!

الزوجة : لا تفعل ! ستجعل من نفسك أضحوكة : (تخاطب الصديق) أرجوك حاول منعه، انه يستمع اليك أكثر مما يستمع لي! (الصديق يهز كتفيه ، بعد أن وجد أنه لا يستطيع منع الاكاديمي الذي رفع سماعة الهاتف فعلا) أرجوك! أرجوك لا تخابر!.

الأكاديمي : (يتكلم في سماعة الهاتف) هلو؛ هلو؛ هذا أنا نعم .. ماذا..؟ ما الذي تقوله؟ ولكن... ولكن ... استمع، استمع، استمع، يا صديقي العزيز. استمع لي .. هلو.. هلو... (يضع السماعة).

الصديق : ما الذي قاله لك؟

الأكاديمي : لقد قال ... لقد قال .. قال انني أريد التحدث معك لأن أمي لا تسمح لي أن أصادق الأولاد الكسالى في الصف. . ثم أغلق الهاتف بوجهي.

الزوجة : كان عليك أن تتوقع ذلك. لقد ضاع كل شيء! كيف استطعت أن تفعل ذلك بي؟

الأكاديمي : تأملي ! لقد حاضرت في السوربون وفي أوكسفورد وفي الجامعات الأمريكية.لقد كتبت عشرة آلاف اطروحة عن أعمالي، وحلل أعمالي مئات النقاد. لقد منحتني جامعة امستردام دكتوراة فخرية ، ولي كرسي أستاذية في دوقية لوكسمبرج، لقد حصلت على جائزة نوبل ثلاث مرات ، وكان ملك السويد نفسه مندهشا لعلمي الغزير . شهادات دكتوراة فخرية .. شهادات دكتوراة فخرية ... شهادات دكتوراة فخرية .. كل هذه الشهادات وأرسب في البكالوريوس!

الزوجة : سيضحك علينا الجميع!

«يسحب الأكاديمي سيفه ، ويكسره على ركبته».

الصديق : «وهو يلتقط قطعتي السيف» انني أرغب بالاحتفاظ بهما تذكارا لمجدنا الغابر.

«الأكاديمي في نوبة غضب، يمزق أشرطته ،ويخلع أوسمته، ويلقيها على الأرض ثم يدوس عليها بجنون....»

الزوجة «تحاول الاحتفاظ بما تبقى من الأوسمة» لا تفعل هذا؛ لا تفعل هذا.. انها كل ماتبقى لنا!

«ستار»

المصدر.: Flour Plays : Eugane Ionesco, translated by Donald Watson.



جلجامش
يلتقي شاعرا بابليا من تابعية الأمم المتحدة

نوري الجــراح *

الشاعـر (مخاطبا نفسه): بـربك يا صـديقي ، أوليس مـن نراه في هذه الجهة مـن الهايدبارك هو جلجـامش ملك أوروك، أم أن عيني الضعيفتين تصـوران لي ذلك؟ مـاذا تفعل هنـا أيها الملك العظيم جلجامش؟

جلجامش : من يناديني

الشاعر : أنا فلان ابن فلانة

جلجـامـش : مستحيـل ليس بين رعـايـاي مـن يحمـل اسما كاسمك أو اسم أمك، أهذه أسماء أوروكية؟

الشاعر: بلى يا سيدي، لكن الزمن بدل أسماءنا.

جلجامـش : سمعت أن في هـذا الميل مـن الجزيرة يتجمـع بعض أحفادي ورعاياي؟

الشاعر : نعم يا سيدي وأنا واحد من هؤلاء.

جلجامش : وما الذي حملكم على ترك أوروك العظيمة؟

الشاعر : الحرب، يا سيدي، والظلم.

جلجامش : حرب في أوروك؟

الشاعـر : في أوروك وبابـل وسامـراء، وظلم في المدينـة والجبل وفي ضفاف الأنهار، الانسان ينزف دمه وكرامته ، لا حرمة لبيت ولا رأفة بحـق امرأة أو طفـل. عنـق الانسان كعنـق الشاة.

جلجامش : من فعل هذا بأوروك هل البشر؟

الشاعر : الجميع يا مولاي.

جلجـامش : وا حـزن قلبـي عليـك يا أوروك. إن العـار ليفـوح من ثيابي.

الشاعـر : ولكـن قـل لي يـا سيـدي، كيـف وصلـت الى هـذه الجزيرة البعيدة عن مشرق الشمس؟

جلجامش : كيف يصل المرء الى جزيرة إن لم يكن ذلك في زورق؟

الشـاعـر : مفهـوم، لكن أمـا كنـت في رحلتك الأسطـورية بحثـا عن عشبة الخلود؟

جلجـامش : بلى، وبعـد فشلي في العـودة بعشبـة الخلود لأخـي وحبيبي المريـض أنكيدو، لم يبـق أمامـي إلا أن أختفي عـن وجه كل بشر عـرفني، همت على وجهي في البحار. كـم كنت يائسـا وخجولا مـن فكرة العـودة الى أوروك وقد انتصرت علي الحية. قلت لي، قلت لجلجامش : كيف لملك عظيم مثلي أن يعود الى صـديقه المريض خائبا وأنـا الذي عـرض صدره تسعـة أشبار وطول قامتـه أحد عشر ذراعـا.. لا تذكـرني بمأساتي فأنا ملك حزيـن وما ضاعف من حزني اجتماعي بشخص كـان يترنح وراء هذه الحديقـة ، قال إنه مـن أبناء أوروك، وأن غربـاء طردوه مـن المشرب لأنه قـال إن البلاد الـواقعة بين النهـرين هـي بلاد عظيمـة لمجرد أنها أنجبت جلجامش. وأنه يحن الى العودة الى أوروك فقالوا له اصمت، فليس هناك في وادي الرافدين غير الموت. من جرؤ على إهانة شعبي أنا الذي أخضعت بلادي الممالك القوية؟!

وا حـزن نفس أنـا الذي تـركت هنـاك انكيدو مـريضا، أخشـى أن يكون مات إن لم يكن من الحمى فمن الجوع أو الحزن.

الشـاعـر : أو ربما بقـذيفـة مـــن قـذائف الحرب، فلـن يكـون انكيدو أعـز على الغزاة مـن بدر شاكـر السياب الـذي ثقب الرصاص تمثاله كما ثقب المرض جسده.

جلجامش : من هذا ؟

الشاعر : شاعر من البصرة.

جلجامش : أهذه مدينة مصرية؟

الشاعر: بل عراقية ، يا سيدي.

جلجامش : أي بلادي ، يا لحسرة قلبي عليك!

هـل كان ينبغـي علي أن أبقـى في أوروك حتـى لا تقع فيهـا كـل

★ شاعر من سوريا يقيم في قبرص.

تلك المصائب. هل قلت إنك من أوروك؟
الشاعر : بل من بابل.
جلجامش : وما هو شغلك في هذه البلاد؟
الشاعر : أنا من رعايا الأمم المتحدة.
جلجامش : لم أفهم ، ألم تقل إنك من بابل؟
الشاعر : بلى، لكنني هارب من بلادي وأحمل وثائق الأمم المتحدة.
جلجامش : اخص ، ومم أنت هارب؟
الشاعر : من الخوف.
جلجامش : وما يخيفك؟ هل شح النهر وجاءت سنوات عجاف، فجدبت الأرض ولم تعد تنبت إلا الشوك؟
الشاعر : كلا.
جلجامش: هل اجتاحت البلاد جيوش غريبة ، ودار الطعان، واعتلى عرش البلاد ملك غريب راح جنوده يطاردون أبناء البلاد الأحرار؟
الشاعر : وقعت الحرب.. نعم، ودار الطعان.. نعم، ودخلت البلاد جيوش غريبة.. نعم وقتل العراقيون أطفالا ونساء ورجالا شيبا وشبانا.. نعم . أما أن يكون وصل الى العرش ملك غريب ، فهذا لم يحصل.
جلجامش: ما الذي حصل، إذن؟
الشاعر : شيء أغرب من الخيال، ولا طاقة لي أو لقصيدتي على تصويره. وأنا على رغم أني شاعر سوريالي ، إلا أن الوقائع كانت أكثر سوريالية ، بحيث لم يعد لقصيدتي مبرر. بل إن المذهب الدادائي نفسه سوف يعجز عن ابتكار صيغ فنية معادلة لها، لذلك تجدني في الفترة الأخيرة أتخلى عن السوريالية، وأميل الى شعر الوقوف على الأطلال.
جلجامش : ويح نفسي ، هل قلت إنك عراقي؟
الشاعر : بلى وربة الشعر.
جلجامش: ولماذا لا أفهم ما تقول ، إنك تقول كلاما يصعب علي فهمه على رغم حبي للكلمة . هل بات كل العراقيين مثلك (لنفسه) لابد إن ذريتي سلكت طريقا غريبا (الشاعر) لعمري إنك ثاني عراقي ألتقيه ولا أفهم ما يقول . كأن كلامك يطلع من لغة أخرى لا قبل لي بها!
الشاعر : لعله فارق العصر.
جلجامش: أي عصر ! هل قلت إنك شاعر؟!
الشاعر : بلى وربة الشعر.
أشك في ذلك !
الشاعر : أنا شاعر ولدي عشر مجموعات شعرية مطبوعة وعشرات المقالات المنشورة في الصحف، وأنا الآن أكتب مذكراتي للأجيال المقبلة.
جلجامش : كيف تكون شاعرا وأنت تتحدث عن الزمن كما لو كنت أصغر منه. وتتحدث عن الزمن كما لو لم يكن شيئا واحدا متصلا.. أوليس الزمان الماضي هو الزمان الآتي وكل الزمان.
الشاعر : إنك تقول ذلك ، ربما لأنك لمست بيدك ماء الموت ولأنك خارج من نهر الأسطورة.
جلجامش : ماء الموت هو نفسه ماء الزمن وماء الحياة ولا يغرنك ما يتشدق به الناس الذين يشعرون بضآلتهم أمام الزمن ، كن صانع الزمن لتكون شاعرا، وإلا فلن تكون لك كلمة في حجر ولا صوت يردده المنشدون. هكذا يكون العراقيون أولا يكونوا أبدا.
الشاعر : هذا كلام أجداد موتى وأنا شاعر من القرن العشرن!
جلجامش : وما الفرق؟
الشاعر : القرن العشرون هو قرن الشاعر الصغير
جلجامش : هل قلت إنك عراقي؟
الشاعر : عراقي من بابل وشاعر قصيدة حديثة، ولا غبار علي.
جلجامش : أشك في الأولى وأجهل ما تعنيه بالثانية. بابل مدينة أبدية، وكذلك أبناؤها ، وليس لدي مزيد من الوقت أضيعه في كلام فائض ، وبما أنني وطئت بقدمي رياضا خضراء ، فلسوف أنعم هاتين القدمين بخضرتها قبل أن أعود الى زورقي وهيامي.. لمن هذه الرياض؟
الشاعر: للملكة.
جلجامش : ها ماذا؟ ملكة!
الشاعر : هل تسمح لي بمرافقتك في هذه الجولة، فأنا خبير بهذه الحديقة، أعرفها شبرا شبرا لكثرة ما تسكعت فيها أيام الشمس.
جلجامش : لست في مملكتي ولا أستطيع أن أتصرف هنا كملك، لذلك لا أستطيع أن أمنعك من مرافقتي ، على رغم شكي في أن تكون بابليا. شرطي الوحيد عليك ألا تتكلم إلا إذا سألتك الكلام.

-٢-

جلجامش يلتقي عبدالزهرة في الهايدبارك

جلجامش : ما هذا الحيوان الصغير الواقف على قائمتين ويداه ممسكتان بجوزة خضراء؟
الشاعر : إنه السنجاب الانجليزي.
جلجامش : أهو متوتر، هكذا، دائما؟
الشاعر : ربما إنما قد يكون خائفا من عبدالزهرة.
جلجامش : من يكون عبدالزهرة، أهو الملك؟
الشاعر : كلا، يا سيدي ، إنه خطيب يعتلي هنا، في السبوت والآحاد برميل قمامة ويخطب دفاعا عن الديكتاتورية. أنظر إليه إنه هناك حيث يخفق ذاك البيرق وتجتمع ثلة من الخلق.
جلجامش : تعال نستمع إليه.. لعله يقول كلاما حكيما يخرجني من حيرتي وكآبتي .
الشاعر : أخشى عليك منه، يا سيدي فهو شخص مجنون.
جلجامش : جلجامش أحكم من أن يوقع به مجنون.
عبدالزهرة : أنتم لا تفقهون شيئا مما يجري هنا في هذه المملكة، أو يجري هناك في أرض الجمهورية . قلت لكم في الأسبوع الماضي أن (الهيئة العليا) المسيطرة على العالم

ومركزها شلومو كينغ اتخذت قرارها النهائي باختطاف العلماء والعباقرة وتسميم عقولهم، ثم اطلاقهم في بلادهم ليعيثوا فيها فسادا، ولماذا يفعلون هذا؟ لم تسألوني لماذا يفعلون هذا؟

أصوات :

الأول :لماذا، يا عبدالزهرة؟

الثاني : لماذا، يا عبدالزهرة؟

الثالث : لماذايا عبدالزهرة؟

عبدالزهرة :

مثلا تقوم قائمة لمالك أو جمهوريات أخرى غير تلك التي تقوم في بلاد (الهيئة). انظروا كيف تغرق هنا قطعان الماشية في المطر، بينما يهلك في الشرق العظيم الماشية والآدميون، حتى المطر جرى اخضاعه، بينما يخرج علينا في هذا الهايد بارك خطباء من الجوار يبشرون بأفكار ضبابية. ما هذا! على الوضوح أن يكون سيد الموقف. والآن قولوا لي: من الذي اعتدى على الآخر؟

أصوات :

الرئيس القوي في البلاد القوية احتل الأرض المتاخمة له، وطرد جيشها وحكامها من البلاد وعطل ثروتها وجعل أعزة قومها أذلة.

عبدالزهرة

كذب. هذا لم يحصل، ولكنكم سمعتموه في الأخبار . أين سمعتموه؟

أصوات : في الأخبار.

عبدالزهرة: أرأيتم .. إذن فهو لم يحصل!

أما الرئيس القوي.. اخواني ، فهو ما يزال قويا .. وقبل أسابيع احتفلت البلاد بعيد ميلاده العظيم فأقيمت الزينات والأفراح وانطلقت المسيرات ، فهو ديكتاتور حقيقي وليس مزيفا. المجد للديكتاتوريين الأقوياء من جلجامش وإلى الأبد. ثم ، يا اخواني...

جلجامش : إنه ينطق باسمي، ماذا قال؟

الشاعر قل إنك أنت الديكتاتور الأول.

جلجامش : لم أفهم!

الشاعر : قال إنك كنت أول حاكم مطلق اليد على وجه الأرض.

جلجامش : وهل هناك حاكم غير مطلق! على الحاكم أن يقسم جسمه في جسوم كثيرة وأن يدخل كل بيت. فيفرح ويتألم، وعليه أن يشبك يده بيد غريمه وأن يقتتل ومنافسيه أمام (بيت العرائس الجميلات) فيدحر الشر وينتصر للخير، ليكون جديرا بأن يكون أول من يفتضهن ، فيكون له كل شيء ، أو لا يكون له شيء ، لأنه إن لم يكن له كل شيء فهو لن يكون نصف بشر ونصف إله ولن يكون في وسعه أن يرى شيئا. على الحاكم أن يعرف بعينه ويعرف بقلبه ويعرف بعقله، حتى ينجو هو وشعبه من شر البشر وشر الآلهة.

الشاعر : هذه أفكار قديمة.

جلجامش : (لم يسمع الملاحظة) .. بعينه يختار أجمل الأرض ، وبعقله يبني المنزل، وبقلبه يحب المرأة والصديق، وبيديه القويتين يرفع الفريضة للاله. هذا هو الحاكم المطلق اليد، فهل هذا هو ما يقصد عبدالزهرة بالديكتاتور؟

الشاعر : لست أدري

جلجامش : وما رأيك أنت؟

الشاعر : ما زلت أفكر.

جلجامش : وما رأي من تعرف من الناس؟

الشاعر : مازالوا يفكرون .

جلجامش : ما الذي تعنيه بـ«مازالوا يفكرون ، وهل هناك حكام يمكن أن يتنزهوا ويباهوا بأيديهم المغلولة!

عبدالزهرة: انظروا حولكم.. ماذا ترون؟

صوت : خضرة يهطل عليها مطر، وناس يتنزهون.

عبدالزهرة : كلا ليس هذا ما قصدت.

صوت : شوارع تسلكها عربات سوداء وباصات حمراء ذات طابقين.

عبدالزهرة : كلا.

صوت : أطفال يسيرون وهم يدفنون رؤوسهم في الأرض.

عبدالزهرة : كلا.

صوت : نساء يمشين مسرعات ويحملن أكياس نايلون فيها رؤوس أزواج قضوا في المشارب.

عبدالزهرة : كلا ، ليس هذا ما عنيت.

صوت : محال مضيئة بأبوابها أناس يتساءلون.

عبد الزهرة : وصلنا ، عما يتساءلون؟

صوت : إنك تغير الموضوع.

صوت ثان : لا يهمنا أمرهم.

صوت ثالث : ينقبون بين الأسطر.

عبدالزهرة : عما ينقبون؟

صوت : عن الفروق في الأسعار.

عبدالزهرة : وما يحيط بهم؟

صوت : لصوص.

صوت ثان : متسولون يستعطون.

صوت ثالث : باعة صغار وكلمات مغرية.

عبدالزهرة : كلا، فهذا ظاهر الأمر أما باطنه فشيء آخر.

أصوات :

وما هي حقيقة الأمر؟

عبدالزهرة : عبث في عبث ،كما قال شموئيل، والجميع يزجي الوقت في انتظار موعد القطار، هذه هي قصتهم الكاملة، انتظار القطار. وليس لقصتهم قيمة ما داموا سيبقون خاملين، أما أنتم فماذا تنتظرون ؟

أصوات : الديمقراطية لعموم الشرق.

عبدالزهرة : فلتهلكوا في المطر إذن، لأنكم كذابون وما أنتم غير أناس هاربين من زوجاتهم. لن تركتم زوجاتكم أيها الحمقى، للفراعنة؟ لمن تركتم بيت العرائس لجلجامش؟

الباحث البعثي: جلجامش أصيب بالضجر وخرج من

أوروك مدعيا البحث عن عشبة الخلود لصديقه انكيدو طريح الفراش. وأنا من موقعي كباحث منفي في شؤون التاريخ أستطيع أن أؤكد ذلك بالبراهين العلمية.

عبدالزهرة : ثوبوا الى رشدكم أيها الضالة . وإذا كان جلجامش فر من أوروك فعلا، فهو مخطيء ، بل إنه خائن لكونه ترك بلاده وهي في محنة.

جلجامش : هل قال انكيدو وقالوا جلجامش؟

الشاعر : بلى

جلجامش : وماذا قالوا . إنني أكاد لا أفهم ما يقولون. كأني بهم يتكلمون لغة أخرى؟

الشاعر : قالوا إنك ضجرت من نساء أوروك، وأنك هربت منهن مدعيا البحث عن عشبة ليست غير وهم، وان انكيدو في الفراش يموت، وأنك كنت تعرف كل ما يخبئه المستقبل لشعبك لذلك اخترت طريق الهروب وأنك في النهاية خائن.

جلجامش : لأنني أحب انكيدو اخترت قضيته عنوانا لرحلتي. هل أستطيع أن أكلم هذا العبد الزهرة لعله يملك جوابا عن سؤال ظل يحيرني.

الشاعر : إنه مجرد مجنون، يا مولاي.

جلجامش : ما المجنون إن لم يكن هو نفسه سيد العقل؟ دعني أكلمه: يا عبدالزهرة، أنا جلجامش ، وتستطيع أن تكلمني دون أن تخاف.

عبدالزهرة : أنا لا أخاف إلا الله والرئيس. ولكن كيف لي أن أتأكد من أنك جلجامش فعلا .. هناك كذبة كثيرون في العالم وأخشى أن تكون واحدا منهم.

جلجامش : لك اسم جميل فلا تكن أحمق وتفقده.

عبدالزهرة : فقدت زوجتي ومرتبي وأولادي ، وما يهمني أن أفقد بعد ذلك اسمي. ماذا تريد مني؟

جلجامش : أنا جلجامش ملك أوروك.

عبدالزهرة : السابق.

جلجامش : حيرتي من وجودي حملتني على مفارقة أوروك وضياعي هو الذي رمى بزورقي الى شواطيء هذه الجزيرة التي لا تكاد تسطع عليها الشمس.

عبدالزهرة : هذه ليست جزيرة إنها لغم في الأرض.

جلجامش : في أوروك كانت ذراعي تطال كل طلب، تخضع الصديق وتخضع العدو. والآن صوتي غريب وفؤادي مكسور وأخشى ألا يكون هناك معنى من بقائي في الزمن يا عبد الزهرة.

عبدالزهرة : صوتك صوت يائس!

جلجامش : ملكت ولهوت وكنت طفلا وكان العالم دهشتي. ثم لما حقق قلبي في جسد آخر شعرت به واهنا.

الشاعر : لا أستطيع أن أتخيل جلجامش في هذه الصورة.

الباحث : هذه صورته العارية.

صوت : ثيابه تشبه ثياب جلجامش.

صوت : ملامحه كملامح أجدادنا في ألواح سومر المحفوظة في متحف لندن.

عبدالزهرة : جلجامش كانت في ذراعه نجمة مضيئة.

جلجامش : إنها هنا ما تزال في ذراعي.

عبدالزهرة : آمل ألا تكون نجمة مزورة.

جلجامش : مزورة.

عبدالزهرة : كل شيء يمكن استنساخه في هذه الآونة النساء والأطفال والحركات السياسية والأصدقاء والجيران، وحتى الأمهات ، ليس هناك ما يمنع أن تكون نسخة مزورة من جلجامش والنجمة التي في يده.

جلجامش : عندما صعدنا الى غابة الأرز. كان في وسعنا أن نرى البحر من هناك ، وكان البحر أزرق. والليالي التي صرفنا في الصعود تجمعت في مكان ما من السماء وراحت ترقبنا. لم يكن هناك وحش لكننا ضربنا الأشجار بالفأس ليتردد صدى عبورنا في تلك الأنحاء.

(صمت)

في الأعالي كانت الأعالي والشمس تتمطى على رؤوس الأشجار.

صوت : أما يمكن أن يكون هذا المتزيي بأزياء غريبة جاسوسا أرسله الرجل القوي ليقول فينا كلام الشك!

عبدالزهرة : أيا يكن هذا الشخص فهو عراقي. هو منا وفينا، وما علينا، فليس ثمة ما يدعو الى الخوف (....) والله إني لاشك فيكم، والله إني لا شك في كلامكم في جرأتكم وخوفكم، وفي غمزكم ولمزكم وإيماءاتكم ، وفي غضبكم ودعتكم . والله إني لأرى (لنفسه) دعني من هذه فقد كررتها مرارا.. والله إني لضجر، ولكن خوفي على هذا العلم هو ما يحرك الدم في عروقي. هيا انصرفوا الى شؤونكم ودعوني أقضم تفاحتي (يجلس على برميل ويقضم تفاحته ثم يتناول طرف العلم وينظف فمه) مللت منكم.

جلجامش : هذا شخص غريب!

الشاعر : أما قلت لك إنه مجنون.

(يبتعدان وسط انقضاض الجمع)

صوت : ما لعبد الزهرة اليوم؟

صوت آخر : لعله يريد أن يكون آدم؟

– ٣ –

جلجامش والشاعر في بوابة الحديقة يقصدان الخروج

جلجامش : (لنفسه) لقد تسلل البلى الى أطرافي وسكنت المنية حجرة نومي. وحيثما قلبت وجهي أرى الموت. أيها الشاعر، الى أين نمضي في هذا الغبش؟

الشاعر : أنت الملك، فلنقل أيها الملك الذي رأى أين يمكن أن نذهب.

جلجامش : من قال هذا ؟ (يقصد لمن هذا القول).

الشاعر : الطين ... الرقم الطيني المشوي في اللهب الأزرق. في أفران أوروك.

سفر مؤاب

سهير سلطي التل *

الشخصيات :

ميشع : ملك المؤابيين

الملكة : زوجة الملك ميشع

القائد سلمانو : قائد جيوش ميشع

الأمير : ولي عهد الملك ميشع

الاله كموش : إله الشمس والحرب، إله المؤابيين القومي

الالهة عشتار كموش : إلهة الخصب عند المؤابيين وزوجة الاله كموش

التاريخ

أعيان مؤاب :

- الشيخ الأول
- الشيخ الثاني
- الشيخ الثالث
- الشيخ الرابع

مجموعة كومبارس

لوح التاريخ

تبدو خلفية المسرح مقسمة الى ثلاثة مستويات، المستوى الأعلى يجلس التاريخ بهيئة رجل مسن ملتح متربعا وأمامه مجموعة من الألواح الطينية... في المستوى الأوسط وعلى يمين خشبة المسرح تظهر امرأة ممدة ورجل يصوب الى بطنها رمحا يعلوه الشمعدان السداسي ، وعلى يسار المستوى يظهر الملك عجلون منكفئا على عرشه بطريقة توحي بانه قتل غدرا.

المستوى الأدنى ، تظهر مجموعة من أعيان مؤاب وشيوخ قبائلها يجلسون جلسة نصف دائرية مطأطئي الرؤوس صامتين.

على خشبة المسرح تعبر قافلة من الرجال والنساء تحمل أكياس الحبوب تجر الخيول والكباش ، جزية يدفعها المؤابيون الى الاسرائيليين.

الصوت الأول : في ليل الذل غرقنا نحن المؤابيين بالخيبة، ركد زمننا كالماء في بركة آسنة منذ سقط ملكنا عجلون غدرا ، وصار جيشه المهزوم نهبا لرماح الغزاة.. نبت البؤس في الحقول بعد أن استلبت خيراتها وصارت حكرا على العابرين وسما يسري في عروق زراعها ، عم الخراب ، وسقطت مؤاب في قعر النسيان.

الصوت الثاني (نسائي بحزن) : خارج الحركة نغفو ، نتنفس هواء المهزومين نستعير عيونا انطفات نضارتها ، نعيش بأرواح غادرتها قوة العشق.

صوت ثالث (متسائلا بحزن ونبرة فيها شيء من القوة) :

كيف سنخرج من عماء اللاتمايز المكاني؟ كيف سنخرج من اللاوجود الى عالم الوضوح والحركة؟

صوت رابع (بيأس) : لم نحفر ماضينا على ألواح الزمن.. وكل ماض غير معلوم هو في حكم العدم.

التاريخ : الأحداث التي أسلمت للصمت نضارتها، تذهب للنسيان وتخطىء دائما طريق العودة الى الذاكرة..

يدخل ميشع ، يقف بمنتصف المسافة ما بين شيوخ وأعيان مؤاب ، والتاريخ

ميشع (مخاطبا التاريخ) : الخبر المسموع يسبق الخبر المكتوب.

التاريخ (ساخرا) : وأي أخبار غير أخبار الهزائم، ترك الذين سبقوك..

ميشع : تركوا الكثير ، لكنك اكتفيت بنقش العوارض مما ذكره العابرون في أسفارهم.

التاريخ : لا تاريخ سوى المحفور على ألواح الذاكرة.

ميشع : المحفور على ألواح الذاكرة ، بشري بالضرورة وللبشر دائما قصد وغاية.

التاريخ: تعلمت أن أنقش في ألواحي كل ما ينبغي أن يذكر

ميشع : ألواحك وعي وحركة، بحث وكشف ، حضور وغياب، وغياب، وكل ذلك إنساني لا وجود له دون الانسان. ولأنها كذلك (الألواح) ينبغي أن يكون نقشها مدرسة الحرية وغايتها الحرية.

(متوجها الى شيوخ مؤاب وأعيانها يخاطبهم بصوت قوي).

إذا كان التاريخ قد أغلق دون روايتنا بواباته واكتفى بزيف الأسفار الوحشية ، فهيا معي الى الأرض، فممحاة النسيان لن تقوى على الغاء تضاريس وطن تعمر حقوله السواعد، وتحمي مدنه الرماح.

★كاتبة من الأردن.

(ومنتصبا متوجها الى الجمهور)

ولا تنتظروا مجيء التاريخ إليكم.

لـوح الحـريـة

يقسـم المسرح الى ثـلاثـة مستـويـات ، في المستوى الأعلى يقف الاله كموش وكأنه يحمي مؤاب ، وفي المستوى الثاني تظهر المرأة الممددة ورجل يصوب نحوها رمحا بأعلاه الشمعدان السداسي ، وعلى يسار المستوى الملك عجلون منكفئا على عرشه مقتولا بطريقة توحي بالغدر، المستوى الثالث قافلة الرجال والنساء تحمل الأكياس، وتجر الخيول والكباش وتمضي بالجزية في حركة دورية بطيئة.

الاضاءة ضعيفة على المستويين الثاني والثالث، وعلى خشبة المسرح تبدو مجاميع من الرجال والنساء تعمل بالبناء والزراعة ونقل المياه.

يدخل ميشع الى المستوى الأعلى حيث الاله كموش، ويقف متأملا ما يجري على خشبة المسرح من أعمال البناء، يحدث نفسه بصوت هاديء ونبرة عالية.

ميشع : مؤاب، أريدك خضراء ، نسائم خضراء، مدنا خضراء ، حقولا خضراء ... مسيجة بكرامة السواعد التي عمرتك ،لكن الحزن الأسود ينبت في أرض الزيتون، والنهر يحمل أزهار الخيبة.. آه يا حزن مؤاب، حزن نقي سري المنبع، زواله بعيد.

(يعلو صوته ويرتفع مخاطبا نفسه)

كيف أنزع عن عنق مؤاب ذلك القيد ، بنيت المدن وحصنتها، حفرت الآبار ، زرعت الحقول، عمرت المراعي، امتلأت المخازن بالزيت والقمح والعسل، قدمت الى كموش كل ما يريد من الأضاحي ، وما تزال مؤاب مكبلة بقيد القهر، مغمورة بحزن عميق على قوافل خير أرضها وهي تمضي الى العابرين ثمنا باهظا لسلام زائف.

(بضيق أكبر) أنا مسكون بلهيب يأكل رأسي، لساني تأكله قرصات الشوك والسنوات تمر من خلفي بؤسا مقيما في أرواح الناس والحقول.

يتوجه الى الاله كموش يتلو صلاته جاثيا :

«أنت عال وبعيد، لكن نورك ضاف على الأرض أنت عال وبعيد لكنك تصنع النهار... وعندما تميل وراء الأفق البعيد، تغرق الأرض في ظلام كأنه الموت.. الكل يغرق بالصمت والظلام يسود» (١) اشرق ، كي تبعثر الظلام وتضج الأرض بالضياء اشرق كي تعمر روحي بنور المعرفة.

الاله كموش : لا أحد سيفك لغز مرارتك وأنت تحاول أن تزيح عنك أثقال عزلتك.. ستظل تمسد أورام روحك وغربان الفاجعة تحوم فوق رأسك.

ميشع : الفاجعة أن تظل مؤاب أسيرة مجون رغبات العابرين وأطماعهم.. لا أريد أن أبقى لأموت في فراشي وقورا منتضيا خنجري النظيف رافلا بثياب الملك الفاخرة.

(برجاء قوي)

خذ بيدي كي أصعد بمؤاب الى تلك الذرى العالية، فأمتد منك وأنت الشمس.. الى سماء تجمعنا عروشها ليشهد الناس كلهم لمجد مؤاب.

الاله كموش : لن تصل الى ما تصبو إليه بالتضحية والتكفير فقط، بل بالمعرفة التي تجلو العقل.. بتأملات العقل الصافي ، ستتجلى لك دروب الذرى العالية ..

ميشع : سأبقى هنا.. هنا في هذا المكان ، حتى يبلى جسدي وتجف روحي أو أصل الى نور المعرفة» (٢).

كموش (مكررا وبصوت أعمق) : لن تصل الى ما تصبو إليه بالتضحية والتكفير فقط بل بالمعرفة التي تجلو العقل.. بتأملات العقل الصافي ، ستتجلى لك دروب الذرى العالية.

كموش (وبصوت أعمق يحمل أبعاد ترنيمة كونية)

: «يا عبد اصحبني إلي تصل إلي

يا عبد اصحبني إلي تصل إلي

يا عبد اصحبني إلي تصل إلي» (٣)

ميشع يفيق من ذهول صلاته، ينتفض واقفا مخاطبا الجمهور ونفسه

: «إنما هي ... أكبر من كل كبير، وربما أبسط من كل بسيط، أبحث عنها في أعماقك، ولتكن الإرادة قوسك، والعقل سهمك ، شد قوسك، امض إليها، فهي غايتك الوحيدة.» (٤)

لـوح الثـورة

تقسم خلفية المسرح الى مستويين ، الأول بإضاءة متوسطة يقف الاله كموش كمن يرعى ويراقب مؤاب، المستوى الثاني بذات ترتيب المشاهد السابقة وتظهر المرأة المطعونة على يمين المسرح والملك المغدور على يساره، إضاءة على خشبة المسرح قوية ، يظهر كرسي عرش الملك ميشع خاليا، والى جانبه الكرسي الخاص بالقائد العسكري سلمانو، والكرسي الخاص بولي العهد، تحيط به مقاعد مخصصة لشيوخ القبائل.

يجلس الجميع بحالة انتظار وملامح القلق بادية على وجوههم..

يدخل الملك ميشع ، وهو متوجه بثقة وشموخ الى مقعده

ميشع : ليجلس الجميع

سلمانو (بعد أن يستقر في مقعده) : للملك ميشع طول العمر... أرجو أن تكون الصلاة للاله كموش صلاة مباركة.

أحد الشيوخ : لتستجب الآلهة لصلوات الملك.

ميشع : أردت من صلاتي في معبد كبير آلهتنا كموش معرفة الطريق الى مجد مؤاب، الى الذرى العالية ، حيث الفضاءات المفتوحة على آفاق التاريخ الرحبة. (يصمت برهة ويتابع متوجها بحديثه الى الأعيان وشيوخ القبائل).

اجتمعت إليكم اليوم ، لأستمع لآرائكم.. ليقل كل منكم ما يجول في صدره دون تردد، فلست الوحيد الذي يحمل عبء مجد مؤاب، فسواعد أبنائكم هي التي عمرت المراعي والحقول.. وهي ذاتها التي تسوق خيرات مؤاب جزية تدفعها للعابرين الذين استلبوا تاريخنا.

الشيخ لأول : كيف نمضي بمؤاب الى فضاءات أرحب ولا أحد يلهج بترنيمة الحرية..؟!

القائد سلمانو (بألم) : ألم تدرك بعد ضرورة الحرية ونساء مؤاب (يصمت برهة ويستأنف) وخيرات أرضنا تساق لشراء رضا الغزاة العابرين..

الشيخ الأول : لن تدرك معنى الحرية مدنية لا تعرف الفرح أو الحزن.. وتنهى أمسياتها المغبشة على عتبات التعب.

الشيخ الثاني : مدينتنا هدها تعب بناء ما هدمته الهزيمة، وهي بعد لم تصل معنى فرح الانتصار.

الشيخ الثالث : (مكملا ما بداه الثاني) : وهي أيضا لم تصل معنى الحزن على بطل حقيقي سقط وهو يقاتل الغزاة.
سلمانو (مستفزا) : كان لنا أبطال قاتلوا وانتصروا ولم يموتوا نياما في أحضان نسائهم...
الشيخ الرابع : أينهم ..؟ ابتلعتهم دهاليز النسيان، ونحن من أسقطهم عندما قبلنا كشف عوراتنا .. والخضوع لأطماع العابرين..
الشيخ الأول : أي شيء سيبقى غير عتمة تسرق جواهر أرواحنا وفراغ يوصد أبواب الفرح، طالما بقينا هكذا نندب الماضي ولا نستطيع اللحاق بركب الحاضر.
الشيخ الرابع : ستظل للحقول رائحة الجنازات ، وسنظل عاجزين حتى عن الموت في دفء المراعي العامرة ...
سلمانو : في تراب مؤاب ما يجعله يستشعر رعشة الموت وتكسر أغصان الروح. وفيه ما يستحق البعث من جديد . (موجها حديثه للملك) لا شيء سيبقى لنا حين تخبو جذوة الروح، والغازي العابر يختال في حقولنا الغنية..
ميشع (كمن يخاطب نفسه) : إنها هي نسغ الحياة الذي يسري في عروق التراب فيخضر .. وهي المعرفة التي تعبدت في محراب كموش حتى غمرتني بنورها ، فأضاءت طريق مجد مؤاب (مخاطبا الحضور).
: بعد الذي سمعته منكم، وكان صدى لما يجول في خاطري، لن نستمر بدفع الجزية الخضوع لنزوات «عمري» (وبصوت تحريضي).
سيشيح عني النهار الذي سينير بضيائه جبهة مؤاب الشامخة... ستتكرني «حشبون» لو تركتها مفتوحة الجراح للعابرين يعبثون بها.. وستلعنني «ميدبا» لو قبلت الصمت، وهيأت للعابرين انتحارها المريح.
سلمانو (متسائلا) : أهي الحرب إذن يا سيدي؟
ميشع : إنها الحرب . طريقنا الى الحرية حيث مجد مؤاب الذي لن يزول.
أحد الشيوخ : ولتكن ، لنا ما ندافع عنه، ولأهلنا ما يقاتلون من أجله فكرامة مؤاب بقية الطريق الى الحرية ...
يهب ميشع واقفا يحيط به سلمانو والأمير وبقية الشيوخ والأعيان.
ميشع (مؤكدا) : هي الحرب إذن، لنمتط جميعا جيادها، ونطير بها على دروب الموت من أجل مجد مؤاب وحريتها الكاملة.

لوح الحصـــار

المدينة محاصرة، في المستوى الأعلى لخشبة المسرح يقف الاله كموش والالهة عشتار كموش ، يرقبان ما يجري. على المستوى الأدنى الملك ميشع والأمير وسلمانو قائد القوات المؤابية وبعض الأعيان يطلون من أسوار المدينة يرتدون جميعهم ثياب القتال، وتحت الأسوار مجموعات من الغزاة العابرين تستعد لاقتحام بوابة المدينة المغلقة.
ميشع (ناظرا للأسفل) : قتلة يهبطون من التلال البعيدة يدقون بأظلافهم الوحشية رئة النهار، يحملون على أكتافهم وزر آلام الناس وينتظرون كسوف شمس كموش.
الشيخ الأول : للمدينة ما تقاتل من أجله ولن ينتهي هذا الليل دون أن تأخذ بثأرها كاملا.

الشيخ الثاني (مؤكدا) : للناس ما يقاتلون دونه، وكفئران بلون الرماد سيدفعونهم عن أسوار المدينة يجرجرون أشلاء وحشيتهم العتيقة.
سلمانو : المدينة ضاعفت تعزيز أسوارها ، ولن يستطيع اللهب اختراقها ، لدينا كل شيء ولن نسمع سوى صرخات الموت المر، ننتزعها من حناجر المعتدين.
ميشع : علينا أن نستمر في الطريق الذي يقودنا اليه دمنا، والدم الذي يرى النور تشربه الأرض فتخضر.
(تغادر المجموعة خشبة المسرح ، ترتفع أصوات المعركة ، تظهر الملكة على المستوى الأعلى متوجهة الى الالهة عشتار كموش)
الملكة (تتحدث الى نفسها) : على أبواب ليلي تقف صرخات الموت ، أياد لا مرئية تمتد، تنتزع روحي وتدحرجها في الساحات ككرة من ذهول .. فوق الأسوار المشتعلة يؤرجح الغراب نعيقه ليطرد من يومي فرح العرس القادم، فمنذ نزلت عن عرشك أيتها الأم الأولى ، وهم يطاردون سنابل رعيناها بالأهداب ، وبيوت عمرناها بالمحبة يفقأون عيون الأجنة في بطوننا ويصنعون من عظامها رماحا تنقش بالدم ألواحا حيكت قصصها بسلاسل من قسوة وغضب.
(تكمل خطواتها باتجاه الإلهة عشتار تركع متضرعة) : إليك أعبر نفقا من الصراخ، محاطة بألسنة اللهب، يطاردني الشر ملوحا بذراعين صخريتين أصلي لأركع عند قدميك يا سيدة الخصب، سيدة الحياة... فمذ نظرت إليك، سموت بسموك ، فمرت كأرض مؤاب بخصبك العميق ... فأحمي خصبي، خصب مؤاب يا سيدة الحياة..
يدخل ميشع ، ينظر الى الملكة الراكعة تحت قدمي الإلهة عشتار
ميشع : هل يرفع اليأس أنخابه، والمدينة تعانق الموت دفاعا عن كرامتها..
ترفع الملكة رأسها إليه وتبقى في وضع الركوع أمام الإلهة عشتار تهتف بتضرع
الملكة : رائحة الموت تخنقني ، الهواء حديد يجرجر وراءه ثقل المذابح الى المنعطفات ، سيل قسوة وحشية يهدر في أزقة المدينة ينزع من عروقها نسغ الحياة..
يتقدم الملك ميشع نحو الإله كموش يتضرع إليه نصف راكع
الملك ميشع (متضرعا) : يا إله الألم الأفدح، جئتك فأبصرت ، وسأغادرك أعمى، إن لم أجد بقية الطريق الى نصر مؤاب.
الملكة (بضراعة) : يا إله الألم الأفدح ، يا إلهة الخصب ، المدينة تختنق بالحصار ، والغربان الناعقة ، تنهش ما تبقى جيف القتلى، ولم يبق دم ثور أو أسير لم يسفح لنيل رضاكما..
كموش : يا ميشع ، «إن لي عبادا صامتين ، إذا رأوا جلالي لا يستطيعون أن يسبحوه ، وإذا رأوا بهائي لا يستطيعون أن يكلموه، فلا يزالون صامتين حتى أخرجهم من مقام صمتهم إلي.» (٦).
الالهة عشتار، والاله كموش معا وبصوت يتوالى بالارتفاع والقوة.
الاثنان معا: «ياعبد اصحبني إلي   تصل إلي
ياعبد اصحبني إلي   تصل إلي
ياعبد اصحبني إلي   تصل إلي»
يقف ميشع قبالة الآلهة ذاهلا بينما تستمر الملكة بالركوع.

ميشع بذهول: تتجلى أيها القدس كحقيقة أخرى.. تظهر نفسك مختلفا عما كنت (فيتلفظ مخاطبا نفسه كمن اكتشف شيئا) القربان (يتابع بعد برهة صمت) لمسة رعب تنتشل الهياكل القديمة من نعاسها... رعشة روح غضة ستمسح بقية أوهامنا (بقسوة يحادث نفسه) بخنجر (يصمت قليلا) خنجر صغير لا يكاد يملأ راحة اليد، لكنه ينفذ باردا في عنق الابن الذهول، وهناك سيقف، عند مكان ترتعد فيه حبيسة صرخة مدوية وسيكون كافيا لبث الرعب في قلوب الغزاة (يصرخ متألما).

الملكة (بهلع): الأمير... ابني.. لا..

ميشع (بألم وقسوة): البارقة الأخيرة.. بالألم الأكبر سيعرج النصر على سفوح الفاجعة منزوعا من أفراحه العجلى.

الملكة (مخاطبة عشتار كموش): ابني يا سيدة الخصب، من سيقتات على دفء رحمي، حين تتجمد الأحلام على أسوار المدينة المحاصرة، وتهجر السماء طيور الفرح ولا يبقى في قهر القلب سوى الحسرة؟

الإلهة عشتار كموش: من جرب الموت كثيرا يفقد عذابات النزاع الأخير.

(يمضي ميشع وتستمر الملكة بالركوع أمام الآلهة)

الملكة (نائحة): المجد للتراب، المجد للسنابل، للحياة الحرة كل القرابين، لكنه ابني، نار ستأكل روحي... والخنجر غائص في القلب... المجد لمؤاب لكنني في كل مكان سأظل أرى الخنجر غائصا في القلب.

يدخل ميشع ومعه الأمير... يتوجهان الى الآلهة، بينما الملكة مستمرة في الركوع

الأمير (بخشوع): على الانسان أن يمضي في الطريق الذي يقوده إليه دمه.

ميشع: الدم الذي يرى النور تشربه الأرض فتخضر.

الأمير: وذلك أجدى من أن يعيش المرء بذل يسري في عروقه.

الملكة (ترفع رأسها وتنظر إليهما): الخنجر سيغوص في قلبي كما يغوص المحراث في الأرض الجدباء (متوسلة الى ميشع) لا تغمده في صدري.

الأمير (مخاطبا الملكة): بذلك الخنجر أو بدونه سترتعش الروح رعشتها الأخيرة وتنأى عن متاهات العتمة.

ميشع (مؤكدا): الخنجر شعاع شمس كموش التي ستشعل وهاد مؤاب بضياء النصر.

الأمير (مخاطبا والدته): سنمضي في تلك الطريق... لا تنظري وراءك أبدا، صلي لمؤاب كما أصلي أنا.. فلا أنت ولا أنا بوسعنا أن نلتقي دون تحقيق نصر مؤاب. (يتابع هامسا لنفسه)، أيها الاحتضار الخافت، سراج العشق يكفي كي نستقبل طعنة ليلنا.. أيها الفراغ... هذه الضوضاء لن توقع سقوطنا...

أيها الموت... هذا الخوف لن يعانق رغبة حياة تصرخ في الخلاء...

أيتها الأغنية... ليهدر الموت في الروح فبالمستحيل وحده نمضي لنضمد جراحنا.

يتجه ميشع والأمير الى زاوية المسرح يهمّان بالخروج

الملكة (صارخة): الى أين تمضي به؟

ميشع: الى هناك... الى حيث لا يستطيع الوصول أولئك الذين يحيطون بنا، هناك... هناك فقط نستطيع تحقيق مجد مؤاب.

يخرجان، بينما تتوجه الملكة الى الزاوية الأخرى للمسرح.

الملكة (بذهول): يدخل الموت ويخرج... النسوة يزرعن القمح وهم يسنون الرماح.. يخرج الموت ويدخل.. النسوة يصنعن الحياة وهم يصنعون الموت... نار تأكل روحي والخنجر غائص في القلب... نار تأكل روحي... والخنجر غائص في كل مكان.

يتقدم ميشع والأمير الى المستوى الثاني، حيث تظهر أسوار المدينة المحاصرة، تخفت الأضواء تدريجيا، يتقدمان حتى يصلا حافة السور..

الإله كموش يردد بصوت يتعالى تدريجيا «يا عبد اصحبني إلي... تصل إلي

«يا عبد اصحبني إلي... تصل إلي

يا عبد اصحبني إلي... تصل إلي

يا عبد اصحبني الى... تصل إلي»

بؤرة إضاءة قوية... يظهر رأس الأمير مسندا الى حافة السور، الملك ميشع يرفع خنجره ويهوي به على رقبة الأمير، تطلق الملكة صرخة قوية حادة. ترتفع أصوات المعركة، تميز منها أصوات مذعورة تولي الأدبار هاربة من أمام بوابات المدينة المحاصرة.

....

لوح ميشع

يقسم المسرح الى ثلاثة مستويات، في المستوى الأول تقف المرأة المطعونة ملطخة بالدماء تحمل حزمة سنابل تطفىء بها شمعات الشمعدان السداسي على التوالي وتحت قدميها جثة أحد الغزاة، في المستوى الثاني يظهر الملك ميشع على العرش يحيط به شيوخ مؤاب وأعيانها وقادة المعارك. في المستوى الأدنى يظهر مقعد التاريخ خاليا أمام منضدة صفت عليها الوح طينية. على خشبة المسرح تتحرك مجاميع تعمل بإعادة البناء. بطريقة تظهر الشموخ والاعتزاز.

يدخل التاريخ الى المستوى الخاص به، يخاطب الملك ميشع جئتك لأنقش حجرك، حجر الملك العظيم ميشع (ببطء) يملي التاريخ والتاريخ يحفر حجرا أسود مخروطي الشكل (حجر ميشع):

«أنا ميشع بن كموشيت ملك مؤاب الذيباني وأبي ملك مؤاب ثلاثين سنة وأنا ملكت، وأنشأت معبدا لكموش فأعانني على قهر كل الملوك وأشمتني بكل أعدائي المبغضين:

أنا الذي بنيت المدن ورفعت أسوارها وعمرت الأرض وقلت للشعب ليحفر كل رجل منكم بئرا داخل بيته وليحفظ قمحه وزيتونه وعسله. ساعدني كبار القوم وكانوا خمسين بالعدد. فذيبان كلها كانت خاضعة لي، وقد ملكت ١٠٠ مدينة أضفتها الى مملكتي.

أما عمري ملك الاسرائيليين وابنة آخاب، اللذان اضطهدا مؤاب كثيرا... قاتلتهما وجعلني كموش أراهما مهزومين أمامي وبادت اسرائيل بادت الى الأبد..».

جموع من النسوة يحملن أطفالهن وأدوات الزراعة وحزم القمح ينزلن الى خشبة المسرح من المستويات المختلفة أثناء حوار الملك ميشع مع التاريخ، ومع انتهاء كلام الملك ميشع تنهي المرأة في المستوى الأعلى إطفاء الشمعدان السداسي يسقط الشمعدان وتتقدم المرأة تحمل جثة ابنها الى مقدمة المسرح وتتقدم خلفها جموع النسوة حتى يغطين التاريخ وعرش الملك ميشع ويشكلن ستارة تغلق المسرح..

---

١ - عن ترنيمة أمون.

٢ - عن بوذا.

٣ - عن النفري.

٤ - عن النفري.

فاليري نوفارينا

«الممثل هو الذي سيفجر كل شيء»

الدخول الى المسرح الاصغائي

ترجمة وتقديم:
حياة الحويك عطية

★ كاتبة ومترجمة من لبنان.

ولد فاليري نوفارينا عام ١٩٤٢ وباستثناء نص «المحترف الطائر» الصادر عام ١٩٧١، تعتبر نصوصه من ذلك النوع الواقع على حدود الكتابة الدرامية. انه مسرح اللغة الكبير، حيث يجسد اللغة الأم، يقلب رأسا على عقب،.. لصالح نوع من النشوة اللفظية، الصوتية أشهر نصوصه: «خطاب للحيوانات» ١٩٨٧، منشورات P.O.L ويعتبر اليوم واحدا من أهم الطليعيين الفرنسيين المعاصرين.

هذا هو ملخص بعض آراء نوفارينا اللاذعة في المسرح «هذا النذل الثري» : «النص يمر أولا بإذن الممثل، وهذا ما يميل الكثيرون من المخرجين الى نسيانه».

المسرح هو نزل ثري. يقول نوفارينا كما يقول لـ:«كل هؤلاء المخرجين الذين يخرجون، هؤلاء الشيطانيون الذين يصنعون لنا فوق الجوهر الأساسي طبقات طبقات من هذا السقط الفحمي، من التراكمات المسرحية المكومة في المخازن، من بقايا العروض القديمة التي قدمها الناس القدامى»: «كفى مماحكة ونقدا .. هيا .. وبسرعة، فلتحيي نهاية هذا المسرح الذي لا يني يعيد شرح نفسه والتعليق على ذاته بدلا من أن يبسط خيمته للكمية الهائلة لكل ما يقال، ما يصبح اليوم أكثر حدة، ما يجر في كل الاتجاهات اللغة القديمة المفروضة، في جلبة اللغات الجديدة، المدهشة ،التي تدفع اللغة القديمة، المستسلمة عاجزة.

الممثل هو الذي سيفجر كل شيء لأن الأشياء تنمو في حقل الأكثر «ممنوعا»، وما ينمو، ما سيدفعه هو اللغة التي سنعود أخيرا فنراها تخرج من الفوهة.

للممثل مركز هو فوهته، وهو يعرف ذلك، واذا كان لا يتمكن بعد من قوله، فذاك لأن الكلام، لا يعطي اليوم، في المسرح، الا للمخرجين وللصحفيين، أما الجمهور فيطلب منه بأدب أن يترك جسده معلقا على المشجب، في حين يرجى من الممثل بأدب ألا يتطاول على الاخراج، ألا يبلبل خطة الوجبة الأنيقة، أو تبادل الاشارات الجميلة، التواطؤي، بين المخرج والصحف». «يتبادلان اشارات ثقافية متبادلة».

المخرج القائد يريد للممثل أن يحك جلده على طريقته هو، أن يقلد جسده، لأن هذا ما يكون «لعبة الجماعة» «نمط المجموعة الواحدة»، أي أن الجميع يحاول أن يقلد الجسد الوحيد الذي لا يظهر، ويشغف الصحفيون بهذا: ان يروا في كل مكان صورة الانسان الآلي أي المخرج الذي لا يجرؤ على الخروج، في حين أريد أن أرى كل جسد يظهر لي المرض الخاص الذي يحمله ويحركه.

كان يعتقد أنه بنى منهجا يجعله يقول بفمه كل ما يريد.
كان يريد تطويعها، ثنيها، العمل عليها اخضاعها كل يوم للتدريب حتى اللهاث، جعلها صلبة مرنة تقوية عضلاتها بالتمرين المتواصل الى أن تصبح فما بدون كلام الى التحدث بلغة بدون فم.
أقلع عن أية فكرة تعبير، تبادل، تواصل، امتلاك، تعلم.. كان يفضل أن ينسى ما حفظه، الا يعود يتحدث أبدا اللغة التي تملى، التي أمليت علينا. لم يكن يحاول السيطرة على اللغة الفرنسية امتلاكها، بل على العكس كان يحاول أن يجرب فيها أن يصل معها الى النهاية.
كان يكتب بفرنسية غسقية. ظن أنه يفقد صوابه، كان يعتقد أنه يعيش في آلية تنحدر. تنحدر، أسوأ.. دائما الى تحت أكثر، الى ما هو أكثر انخفاضا.. كان يريد أن يقود فكره، أن يدفعه الى حيث لا قيمة لشيء.
ويرد علينا صوت الأخ مكتوما خفيفا، بدلا من أن يمد خيمة لتغطي الجماهير العريضة لكل ما يقال، ما يصبح اليوم أكثر حدة. ما يجري، في كل الاتجاهات ،اللغة القديمة المفروضة نحو ضوضاء اللغات الجديدة التي تنمو وتدفع القديمة فتستسلم وتقف عاجزة.
الممثل هو الذي سيقتل ثم يطلق كل شيء، لأن الأمور تنمو حيث الأكثر «ممنوع» الأكثر «محرم»، وما يدفعه، ما سيدفعه، هو اللغة التي سنراها أخيرا تخرج من الأذن، فللممثل مركز هو «فوهته» وهو يعرف ذلك، لكنه لا يتمكن بعد من قوله، لأن الكلام الآن، في المسرح، لا يعطي إلا للمخرجين والصحفيين، فالجمهور يطلب منه بأدب أن يترك جسده معلقا على المشجب. أما الممثل، المدرب فوق خطة مرسومة، فيطلب منه بلطف أيضا، بألا يخرب الاخراج، والا يبلبل ترتيب الوجبات المرتب، والتبادل الجميل للاشارات التواطؤية بين المخرج في مكان بدون قيم. كان يعتقد أنه يغوص، ينزل الى حيث لا يعود المضي الى ما هو أبعد ممكنا. كان يريد أن يوصل فكره بنفسه الى نهايته، أن يجرب دائما. انها عملية قتل.. انه رجل يقتل نفسه انه يتكلم انه شيء يختفي، ذاك لأنه يعتقد أنه جزء من الزمن يتحدث مع زمنه الخاص، انه الزمن الذي يجري وهو يتكلم.
كان يعتقد أنه يعيش تجربة تولد ذاتي، كان يرى يدا من الرؤية خلف رأسه، غالبا ما كان يشعر أن له رأسين، لم يكن يرى الضوء، كان ينزل الضوء، يسقطه من أنبوبة.. دائما كان يصور ذلك لنفسه، كمنحدر، كسلم منحدر في الضوء المظلم كتضحية علمية.
شيء ما كلف به.. كان لابد من أن ينذر أحد نفسه.. لم يكن له صوت، ولا رؤى، ولا زيارات رؤيوية.. لكنه كان متأثرا واصبح هو الذي يؤثر.. أصبح محركا للأشياء مولدا بذاته.
كان يمر بحالات انفصال.. يرى بيديه لم يعد له عينان لكن الجسد كله أصبح عينين.. القدمان، اليدان، الاعصاب، الأعضاء التناسلية، الامعاء، الأقنية الداخلية للقصبات التي ترى.. انه يد الرؤية، أداة صوت ملموس، يحس ويزأر. كان يرى يد الرؤية فوق رأسه. لم يعد يتمكن من التنقل الا بالفكر. كان يقلب الطاولات، يغير مواقع الآلات والكراسي، والطنافس. كان يعتقد بأنه لم يستطع أبدا أن يتفحص الفضاء حوله عن قرب كهذا: الاتجاهات، الأوضاع ،الأحجام، خطوط القوة، قبل أن يبدأ كان يطلق صوتا: «أوث» كي يسمع الهواء يردد الصدى ليعرف كيف يرد.
كان يقسم وقته الى جلسات علاج: ساعة وخمسون دقيقة، أو ثماني دقائق، كان موعد ومدة كل جلسة محددين سلفا، وكان الاستمرار في الجلسة حتى نهايتها التزاما محتوما.
كان يعمل في جلسات منظمة ويمضي الى ما وراء التعب، حتى النفس الأخير، حتى الجسد الثالث الذي يتشكل عندما نستنفد، نضني جسدنا الأول.
واذا سئل قال أنه يتدرب، كراقص، كرياضي قفز عال. كبهلوان يدرك الفضاء والزمن وهو مغمض العينين، قبل أن يقفز في الفراغ، واذا سئل علام يتدرب. أجاب أنه يتدرب على السقوط «النزول».
بين كل جلسة وأخرى. كان يحب أن يمارس عملا أبله، ايقاعيا، متكررا. يحفر، يجوف، ينقل التراب يمشي بسرعة، يمشي في خط مستقيم تماما، كي يداوي جسده الآلي، كي يرى جسده الأول ينهض، كي يرفع رأسه، كي يفرغ ذاته كي يتخلص من جسد، كي يصبح فكره زاهدا، كي يقتل نفسه، كي يفقد الكلام.
كان يمضي مئات الساعات في التمارين في تهيئة الأمكنة والأزمنة، الى أن يصل الى سماع الزمن، الى رؤية الكلام يقف وحده ويخرج بدونه، كان يعتقد بأنه مصاب بالوهن بكلمة لا تتوقف عن التردد في أذنيه.
ثمة شيطان في شيطانه، صوت في بطنه، صوت في الداخل، كان يعيش دائما في عالم اللغات، أي أنه لم يكن واثقا من أنه يمتلك جسدا، انه يعيش دائما في عالم اللغات، أي أنه لم يكن واثقا من أنه يمتلك جسدا، انه يعيش في عالم بل أقل ثقة من أنه كائن حي انه في عالم اللغات المنصهرة الذائبة، كان يرى كل شيء يدخل ويخرج، كان يرى اللغة وحدها، كان يرى العالم بدون الانسان.
كان يقول بأنه يدفع الميت فيه لتشغيل الحي، كي يسمع جميع الأفواه التي لم تستعمل، تتكلم. عندما يتكلم كان يلمس فما آخر يقول اللغة التي لا يعرف، وعندما كان يدخل، كان يظن أنه يدخل رجلا يدفع مشهدا.
لم يكن يكلم أحدا، كان يعتقد أنه يسمع اللغة في اللحظة التي يصمت الجميع فيها عن الكلام، كان يدخل في اللغة عندما لا يظل فيها أحد. كان يسمع دون أن يتكلم كان يسمع البشر دون أن يكون هناك من يتكلم.
وبواسطة الارتقاء الدائري، العبور الحلزوني، الحياة الآلية، التمارين التنفسية ،الدوخان، الهبوط المتواصل، أكثر فأكثر، نجح في رؤية الزمن.
وعندما ضربه العجز، راح يطلق أجزاء من الأصوات الايقاعية «أوث» شعارات أغان مكرورة بلهاء «لوازم» «أوث».
كان يريد أن يرى مشهد اللغة، أن يستدعي اللغات التي لم نعد

نسمعها، توقف عن الاستماع، عرف الهباءات استدعى اللغات، ضرب ثلاث ضربات برأسه، كان يستعمل اللغة الفرنسية كحيوان.
كان يستعمل اللغة الفرنسية كحيوان تخلى عن رأسه ، تخلى عن وجوده، اللغة سيدة الأشياء ، منع نفسه من تسمية أي شيء ، كي يمضي الى الأشياء، كي يهبط ، يرى ما هو أسفل. قبل أن يرى أشياء دون أن يمتلك كلمات للدلالة عليها امتنع عن التسمية، الى أن أصبحت كل الأشياء المواجهة على مسافة واحدة، متساوية دون ذكاء، دون تصور ساذج ، دون فهم فعل ممكن، كان العالم غير مفهوم له، لأنه امتنع عن تسميته ، عن الامساك به بيده ، قدم لغته للأشياء. لم يعد يفرق بين العالم وفكره .كان محاطا بالأشياء الداخلية ، ولم يكن في أي مكان من العالم هو نفسه كان خارج العالم تماما.
كان فعل فكره كان يحدث ، ولم يعد هناك ما يحدث الا الفكر. كان يعتقد بأنه لامس شيئا من الممنوع، وأنه الوحيد الذي رأى. كان كل شيء كتلة واحدة. لقد فقد الذاكرة بنسبة كبيرة، فقد قدرة الاتجاه. لكنه بالمقابل أصبح يتمتع بعضو جديد، بحس جديد ، بعين ترى الليل، برؤية عمياء، حادة غسقية ، بعين سوداء.
دائما ما رست الأدب. لم أمارس الأدب كتمرين ذكي بل كعلاج أبله.
لا جسد ، لا رأس لا رؤية لا صوت بل الاحساس بلمسة واحدة. عندما نكتب، أي عندما نتحدث الى أنفسنا ، عندما نستهلك ، نحرق وقتنا حياتنا ، نصر على التحدث وحدنا علينا أن نتذكر بأننا حيوانات، واننا نهمهم لأنفسنا ، كقرد عجوز يرقص وحيدا، ويعاند في بذل جهد لا جدوى منه، كأصم عجوز لايسمع الأوركسترا ، لكنه يرقص ويقارب السقوط.
على هامش الكتابات ..«عندما لا تسير الأمور على ما يرام، عندما لا يعود هناك ما يسير على ما يرام»، على المسودات القديمة ، على الهوامش على الدفاتر الصغيرة أرسم بسرعة ، أرمي وجوها.. أنفث كلمات ذات ايقاع، اشكالا بشرية ، مخططات أجساما في أوضاع غير طبيعية ، خطوط أزياء، أفعالا ، وضعيات . كأنما لأفرغ ايقاعات تثقلني. انه شيء يخرج من الذراع أيضا عندما لا تتعبنا الكتابة كفاية.
انه فعل مخيف، شائن، كنت أفضل ألا أقوم به.
انه يسمع اللغة بدون كلام، يرقص لما ليس هنا، يرقص في الفضاء غير الموجود.. بصوت أخرس ، بلغة دون كلام، يرقص جامد غير متحرك.
كسوف ، نقطة عمياء ، ثقب أسود، بياض غسق حقيقي، غسق مفتعل ، غيبوبة، بياض في الفضاء ، في الرؤية بياض في الحواس، فقدان اللغة، نووي، رمي الدماغ، تجريب، اختبار ، خفوت الأنفاس، في عمود الهواء، هبوط في ثقب النور داخل مجرى انبوب عمود الهواء ، جراح تجريبية ثقوب في الذاكرة، فراغ في الحواس، دوار لغوي استرخاء ، واهن، سقوط جهاز التوالد، سقوط جهاز الفعل ، أكتب بدون نفسي ، كرقصة بدون رقص، أكتب زاهدا ، متخليا، مهزوما، مهزوما من لغتي، مهزوما من فكري بدون فكر، بدون أفكار ، بدون كلمة بدون ذكرى، بدون رأي، دون أن أرى ودون أن أسمع، أكتب بأذني، أكتب بالمقلوب، أسمع كل شيء.
الكلمات هي الشيء الوحيد الموجود عند الانسان، ذاك أن الحيوانات غير موجودة فعلى بعد متر واحد من الأرض كرة حول الكرة، أي أن الأرض هي داخلها، كمركز فارغ، كنواة بيضاء، انها كرة جسد الكلمات، المقالة ، الملفوظة، يظن انها تطرد ثمر، تطلق لمرة واحدة، لكنها تظل هنا الى الأبد ، كقشرة من اللغة حول جسد الأرض، كجسد سماوي ناطق، اضافة الى الكون.
كان يتوجب ألا يوجد أبدا، لأن الانسان كان يجب الا يتكلم . واذا كان كل شيء طبيعيا، لو أن التطور تبع مساره منذ السمكة التي لا ذراع لها، حتى اللبونات ذات القوائم الأربعة ، لو أن كل شيء قد تم بشكل طبيعي، دون عقبات، دون اخلال، لما كان الانسان قد تكلم، لما كان توجب أن تعطى له اللغة. لكان تبع من تلقاء نفسه، خط التطور الحيواني، لكان عاش حياة الحيوان الصامت الآلية ولكان اختفى.
لكنه تلقى اللغة بحادث مصادف مشؤوم وهي التي فصلته.
لن يكون الذين سيتبعوننا متحولين بل خرس.
أنا أنزل الى اللغات أنا لم أخترع شيئا، أسمع الأسماء ضمن لائحة بكل اللغات الفرنسية ، الألمانية، الانجليزية، الايطالية، المكسيكية أجعلها كلها تتكلم. يجب أن تصمت الألسن، أن تنتهي ، فلتنته اللغات كي يستطيع العالم أن ينقلب على وجهه الآخر دون أن يكون فيه أحد.
أنا أكتب لأصنع من ميت حيا. بقفزة ، بهفوة، بيد تسجل زلة لسان ، بلسان يرتبك ، بأذن تصغي، أكتب بالآذان، بقفزات فوق حثالة «فضالة» دائما أقع على فضلة وأصونها، أحب أن أفعل ذلك قرب مزبلة، وسط الجنازات، غير بعيد عن الموتى ، عن بقايا الحيوانات وبواسطة الانتشار، زلات اللسان، أعتقد أنني أرى دائما في الميت حيا ما يزال يعيش.
إنما للأموات يتوجب اعطاء الحياة، لا أن نجعل الأحياء أحياء، فهذا بالغ السهولة.. ذاك أن الأمر هو اعادة انتاج ، ولكن بدون جسد وبدون جهاز تناسلي.
اعادة انتاج لا تنتج شيئا. ان نعيد انتاج ما هو وراءنا لا ما هو أمامنا. أن نرى وراء رؤوسنا كل ما يرتجف خلف الرأس لا الكتلة الثابتة التي أمامه. اعادة انتاج الفضاء الآخر، الفضاء الذي يتوجب أن يعيش فيه الانسان، ويموت غدا . يوم يصبح اسمه «الانسان» ولكن بدون أية ازدواجية: بنون واحدة، بألف واحدة، اذ لن تكون له الا ذراع واحدة، ساق واحدة : يمنى واحدة .. لقد كان ذلك دائما خطأ كبيرا من أخطاء التكوين: الازدواجية وعندها لن يحصل أبدا تبادل أفكار ، بل تبادل قفزات هوائية ، رقصات، رصاص ، فكروا بالرصاص ، منذ الآن، هذا ما يجب عليكم فعله، فكروا بسرعة أكبر، لأن الأشياء تتدافع وستتدافع .. لأننا سنخرج أخيرا من التطويل ، من البطء من المرحلة التاريخية القصيرة.

في المسرح يتبادل الممثلون والمشاهدون التنفس، اللهاث، الالهام، انه مشهد لا يمكن أبدا رؤيته. انه مكان استحالة اعادة انتاج الانسان للانسان. صراع اللغات في الفضاء، مأساة اللغة، صراع الأفواه في سبيل الكلام. فم الموتى، وفم الأحياء. الكلمات تدخل في صراع، تلعب ملهاة، مأساة. ذاك أن وراء كل كلمة جريمة. ذاك أن كل الكلمات كوميدية. لأنها تلفظ عن طريق الفتحة العليا في القناة الهضمية، في حين أن التفكير بها يتم في مكان أخفض. ذاك أن الذي يلفظ الكلمات في الفكر يقع في مكان أخفض، انه هو الذي يلفظ الكلمات أفكارا. الفم يتكلم ولكن الفم الأخرس الذي «تحت» الصوت المخنوق الذي يجعل من حركات الفم أفكارا الذي يطلق يلفظ الأصوات بصمت. كان عندي أيضا بعض الكتب على الرفوف. أبحاث في علم النفس، أطروحات في أمراض اللغة، في تاريخ الموسيقى ذكريات غرائبية، حيوانات خام، قتلة، فنانون، انها بالنسبة لي أمثلة أخلاقية على الجرأة، على العناد، مثل حياة القديسين: نموذج يساعدني على تجاوز المحن، العقبات، الوحدة. تقول لي أنه لا يجب التحايل على العقبات، بل الوقوع داخلها، السير دائما باتجاه الصعاب/التوجه دائما نحو الصعوبة نحو العقدة الأكثر تعقيدا. عدم الاحتفاظ بفترات النجاح، بل بتلك التي تحمل اليأس فعلا. انه يحب خسارة كل شيء، تدمير الذات والبقاء واثقون بأنفسنا واثقون بالصوت الذي يحدثني، ولا يمكن أن يخدعني. أن أترك رأسي يصمت فمي يخرس، وأترك يدي تتحدث وتفعل الشيء نفسه ستة آلاف مرة.

٣٠٤ صفحات كتاب غير مفهوم لا يمكن أن نحمله كله بيدنا كتاب كان يجب ألا يكون. لم تعد القراءة مسار كسب، بل خسارة، يأتي الكاتب ليفقد فيها شيئا ما، لا ليعرف، لا ليتعرف، لا ليحصل، يأتي ليخسر فيها، ليخسر نفسه. وعند الخروج، إذا كان ثمة خروج، لا يمكن سماع اللغات بذات الطريقة. انه مكتوب بفرنسية مأساوية بفرنسية غسقية، بلغة وليدة، بلغة ذات عقد، بلغة ذات قفزات. ما يتوجه الى مكان أبعد من الطبقات المألوفة من الدماغ، ما يشغل نصف كرة دماغية، غير الكرتين المعروفتين. تجربة كيمائية، اختبار بيولوجي. قوى اللغة التي تلعب بشكل مختلف.

كل هذا الانقلاب.. ربما لانه زمن اللغة التي تجاوزها الزمن، تتابع الكلمات، ترتيب الأشياء. هنا النظام مقلوب وقالب، في كل مكان، الكلام على وجهه الآخر. ومسيره مقلوب.

انه كتاب ضد انسياب فعل - فاعل - مفعول به. انها فكرة ترتد على نفسها، كلام يصعد، شيء عكس - الزمن يوتوبيا يوتوبيا الزمن جزيرة في الزمن. انه زمن آخر انبثق فيه العالم وأحدث ثقبا في داخله، ثقبا أسود في الطبيعة، في عادات الرؤية لدينا، درس في الفراغ، بلغة الكوميديا، انها تجربة الخروج من جسد كنا نعيش فيه، فكرة الخروج من الجسد البشري.

في كلمة مكررة لم يكن يسمع أبدا الشيء ذاته، كان يسمع الشيء ذاته تحت كل الكلمات. كان يعتقد أنه يموت وهو يسمع الصوت «أوث». كان لديه رعب من فكرة تقال. كان يعتقد أنه يسكن جسدا فارغا. لم يكن يتوصل لأن يتعود أن يكون داخله. كان يظن أنه شيء، أن كل شيء سيسير على ما يرام من بعده. كان يحب اللغة الألمانية لأن فيه كلمة واحدة لا تعني الغسق والغروب، كان يعتقد أنه يشكل موضوعا. انه ولد لأن أحدا قد لفظ ذاك المقطع الصوتي. كان يفكر بعمليات أجريت على اللغة، تجارب أخضعت لها. تعذيب، معالجات، أحداث تغييرات كيماوية، تحولات ذهنية، ليست اللغة أداتك، وسيلتك وانما مادتك، المادة التي كونتك، والعمليات العلاجية التي تخضعها لها انما تخضع نفسك لها، واذا غيرت لغتك فإنما تغير ذاتك لأنك مكون من كلمات. لا من أعصاب ولا من دم. لقد صنعتك اللغة وباللغة.

اللغة كاذبة، اللغة بطيئة، اللغة تكذب، لقد خلقت لغة خرساء، كلاما سلبيا، كي أوقف الآخر على قدميه، كي أقلب الانسان رأسا على عقب لتصبح قصبته الهوائية في مكانها، مقلوبة، فليتحدث بلغة مستقبلية، لكننا لا نقلب اللغة دون أن نقع. لذلك فإنني، ومنذها، منذ اليوم الذي «مسست» فيه، بت أرى الأشياء كلها بالمقلوب، وعندما أقول «أنا» تكون مجرد طريقة للكلام.

كان يظن أنه يسكن في لغة لا في عالم، كان يقول: «إذا لم يكن ثمة عالم للانسان، فلأنه يتكلم»، وبأن الانسان ليس في عالم بل في لغة، مرمي، يعبرها من المهد الى اللحد. لا عالم بالنسبة له، لا حقيقة خارجية، لأنه يتكلم، لا عالم يقطعه فهو يعيش في لغة يصارع، يرفع الحجب، يقضم الشراشف. اللغة الفرنسية هي كفني، انها الكفن الذي ولدت فيه وأنا داخلها. انها النسيج الذي عشت فيه، الجسد الذي أخذت فيه، الذي أخذني، انها تتركني.

ثمت شيء يجب أن يقع في اللغة، في الرأس، عند ولادتي سجنت في بضع كلمات ثمة شيء يجب أن يقع بعدها يكون كل شيء حرا.

ثمة شيء يجب أن يتمزق.. تلزمنا سنوات لنعرف ما هو؟ يجب أن نحفر جدران السنوات لنعرف أي جدار كان هو، واحد. نقاتله سنوات قبل أن نتمكن من نطق اسمه.

انني أقدم لغتي للأشياء، وأعطي كل كلماتي للطب.

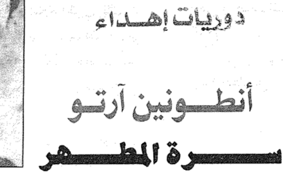
كان يظن أنه فهم باللغة، أن كل ما كان يفعله لا يخص الأدب بل كان الذين يتكلمون، كل الناطقين، كل الذين استخدموا الكلام أو جروا الى استخدامه في يوم أو في آخر. كان يرجو جميع الحيوانات أن تنتبه له. الذين يستطيعون، الذين لديهم وقت، وتحديدا بعض الحشرات والعصافير.

من: رسالة الى الممثلين.

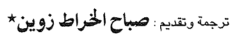
في: «مسرح الكلام»

«المسرح الاصغائي»

منشورات P.O.L ١٩٨٩



أنطونين آرتو
سرة المطهر



ترجمة وتقديم: صباح الخراط زوين*

لم يكتب انطونين أرتو إلا باسم النقاء، ومن أجل بلوغ النقاء كان على الشاعر أن يمر بتجربة شاقة، تجربة تدمير الذات وتدمير اللغة للوصول الى اللغة الصافية. صحيح أن الكلام على تدمير اللغة صار شائعا وفارغا في معناه لكثرة ما اتخذه بعض الشعراء شعارا لهم دون أن يكون مطابقا للفعل الكتابي لكن كلامنا بخصوص أرتو ليس إلا في مكانه أصلا وحقيقة. لم يكتب أرتو ليدون كتابا أو كتبا بل كتب آرتو لينسف الكتب والكتابة وطالما رفض أرتو أن ينتمي الى «سلالة الأدباء» لأنه رفض أن يكرس نفسه شاعرا مع أنه لم ينتم إلا لشعره. كتب أرتو لغة غريبة وسرية، بل ابتكر لغة لم يكتبها أحد قبله، لأنه كتب المستحيل في لغة مستحيلة. أهمية آرتو تكمن في مواجهته المميتة مع القول في لامعقولية القول، أهميته تكمن في محاربته الدائمة لما يسمى اللغة - الأسلوب - الكتابة. مأساته تكمن في صراعه المهلك مع الكتابة داخل الكتابة. انه من الشعراء القلة، القلة جدا في العالم، الذين كتبوا ضد كتابتهم ولأجلها معا، الذين لم يكتبوا ليتركوا وراءهم «أعمالا كاملة»، إنما ليزعزعوا زعزعة كاملة الكتابة من خلال عمل سيبقى الى الأبد مخلخلا كل الأسس التي تدعي الثورة والعصيان. عمل آرتو بركان دائم الاشتعال، عمله مخيف لأنه ليس تجربة كتابية - شكلية بل تجربة تفجير حقيقي من الداخل، انه تفجير الحقيقة التي لا تشبه الا الرعب لأنها أصلية، تلك الحقيقة التي لا تقال الا في صعوبة القول، أي في إلغائه أثناء صنعه. الحقيقة تقال عند أرتو عبر تمزيق القول لذا تميز عن السورياليين الفضفاضيين والاجتماعيين والمدنيين والصاخبين»، لذا انفصل عنهم هو الباحث عن أصل الأصل، كتب أرتو كتابة لا تكتب، واذا كتبت فلكي تزعج أبدا.

مقاطع من «ميزان الأعصاب»

ليتنا نستطيع أن نتذوق عدمنا، ليتنا نستطيع أن نستريح في عدمنا، على ألا يكون هذا العدم أحد أنواع الوجود لكن ألا يكون الموت تماما.

إنه لأمر قاس ألا نعود موجودين، أن نكف عن الوجود في شيء ما. الألم الحقيقي هو أن نشعر بفكرنا يتنقل في داخلنا. لكن الفكر كالنقطة ليس بالتأكيد عذابا.

حتى أني لم أعد أهتم بالحياة لكنني أحمل في داخلي كل شهية الكائن ودغدغته الملحّين. لم أعد مشغولا الا بأمر واحد، أن أعيد صياغة ذاتي.

....

اني أبله، من خلال إلغاء الفكر، من خلال سوء تركيب الفكر، اني شاغر من خلال خدر لساني.

سوء - تركيب، سوء - تكتل لعدد معين من هذه الجسيمات شبه الزجاجية والتي تستعملها بهذا المقدار من الطيش. استعمال لا تعرفه، لم تحضره يوما.

كل المفردات التي اختارها للتفكير هي بالنسبة لي مفردات في معناها الحقيقي للكلمة هي لاحقات (١) حقيقية، هي مخارج كل الحالات التي انزلتها بفكري.

اني حقا محاصر من قبل مفرداتي، واذا قلت اني محاصر من قبل مفرداتي فلأني لا أعترف بها كمادة صالحة في فكري. إني حقا مشلول من خلال مفرداتي، ومن

* شاعرة ومترجمة من لبنان.

خلال سلسلة من اللاحقات ومهما ابتعد فكري الآن، لا أستطيع إلا أن أمرره عبر هذه المفردات، المناقضة ذاتها كل هذا التناقض، المتوازية كل هذه الموازاة، الملتبسة أشد الالتباس، تحت طائلة توقفي في هذه اللحظة عن التفكير.

أثناء النوم، أعصاب متشنجة طول ساقي. كان النوم يأتي من انتقال الايمان، كان العناق يرتخي، كان العبث يحاول أن يعتدي علي.

....

لم أصوب إلا الى آلية ساعات روحي، لم أدون الا ألم مطابقة مخفقة.

اني هوة تامة. أولئك الذين كانوا يعتقدونني قادرا على ألم كامل، على ألم جميل، على قلق بدين ودسم، على قلق هو مزيج من الأشياء، هرس هائج للقوى وليس نقطة معلقة - لكن على الرغم من ذلك مع حركة اندفاع حادة متقلبة، مستأصلة، هذه الحركة آتية من المجابهة بين قواي وهذه الهوة، هوة المطلق المقدم،

(من مجابهة القوى ذات الحجم الجبار)

ولم يعد ثمة سوى الهوات الضخمة، الحكم، البرد، اذن أولئك الذين نسبوا لي مزيدا من الحياة، الذين افتكروني في مرتبة أقل من انهيار الذات، الذين افتكروني غاطسا في ضجة معذبة، في سواد عنيف أصارعه، - أولئك ضاعوا في غياب الانسان.

......

نوع من النقصان الثابت في المستوى الطبيعي للواقع.

....

هل تعرفون ما هي الحساسية المعلقة، هذا النوع من الحيوية المذعرة والمنقسمة الى اثنين، نقطة الالتحام الضروري هذه التي لم يعد الانسان يرتقي اليها، هذا المكان المتوعد، هذا المكان الصاعق.

....

تكمن الصعوبة في أن نحسن ايجاد مطرحنا وأن نسترجع الاتصال مع ذاتنا. الكل مغمور في نوع من التندف للأشياء، في تجمع كل هذه الجواهر الذهنية حول نقطة نحن في صدد البحث عنها. وهذا ما أفكر به بالنسبة الى الفكر:

أكيدا الوحي موجود.

وثمة نقطة فوسفورية حيث يلتقي الواقع كله، لكن متبدل، متغير - وما الذي غيره؟ - نقطة استعمال سحري للأشياء. وأنا أؤمن بالنيازك الذهنية، بالنظريات الفردية في نشأة الكون.

....

تنقصني مطابقة ما فيما بين الكلمات ودقيقة حالاتي.

«لكن هذا طبيعي، فالجميع تنقصهم بعض الكلمات، لكنك صعب جدا مع ذاتك، لكن هذا لا يظهر عليك عندما تقوله، لكنك تكتب جيدا الفرنسية، لكنك تعير أهمية كبيرة لما ليس اكثر من مفردات». انكم مغفلون من أذكاكم حتى أحمقكم، من المتبصر فيكم حتى المتيبس، انكم مغفلون، أعني أنكم كلاب، أعني أنكم تعوون خارجا، تصرون بحدة وعناد على ألا تفهموا. اني أعرف نفسي، وهذا يكفيني، هذا يجب أن يكفي، أعرف نفسي لأني أحضر نفسي، أحضر انطونين أرتو.

- تعرف نفسك، لكننا نراك، نرى جيدا ماذا تفعل.

- صحيح، لكنكم لا ترون فكري.

عند كل مرحلة من مراحل آلية تفكيري، ثمة ثقوب، أحكام، لا أعني بذلك، أفهموني جيدا، في الزمان، بل أعني في نوع من أنواع المكان (اني أفهمني). لا أعني فكرا بالطول، فكرا بمدة الأفكار، أعني «فكرة» فكرة واحدة، وفكرة في الداخل. لكني لا أعني فكرة لباسكال، فكرة فلسفية، أعني التثبيت المتلوي، التصلب والنشاف لإحدى الحالات.

أحسب نفسي في دفتي، اضع اصبعي على النقطة الدقيقة للصدع، للانزلاق غير المعترف به. فالروح أكثر هامية من ذاتنا، أيها السادة، انه يتوارى كالافاعي، انه يتوارى حتى يعتري على ألسننا، أعني حتى يتركها معلقة. اني أفضل من أحس بالاضطراب المخدر والمذهل للساني في علاقاته مع الفكر. اني أفضل من كشف دقيقة انزلاقاته الأكثر حميمية، الأقل تشكيكا فيها. اني حقيقة أضيع في فكري كمن يحلم، كمن يعود فجأة الى فكره. اني هذا الذي يعرف خبايا الخسارة.

....

كل الكتابة قذارة.
الناس الذين يخرجون من الفراغ والابهام ليحاولوا تحديد أي شيء مما يدور في فكرهم، هم خنازير.
كل النسل الأدبي خنزير، وخصوصا نسل أيامنا هذه، كل الذين عندهم معلم في الفكر، أعني في ناحية ما من الرأس، في مواقع محددة جيدا في دماغهم، كل الذين هم أسياد لغتهم ، كل الذين يؤمنون بأن للكلمات معنى، وبأن ثمة ارتفاعات في الروح، وتيارات في الفكر، أولئك الذين هم روح العصر، والذين سموا هذه التيارات الفكرية،، اني أفكر بشغلهم الدقيق، والى هذا الصرير، صرير الانسان الآلي، الذي ينثره روحهم في كل الاتجاهات انهم خنازير . (...).

مقطعان من الحقبة السوريالية

نعم، ها هو الاستعمال الوحيد الذي تستطيع أن تصلح له من الآن فصاعدا اللغة ، وسيلة للجنون ، لالغاء الفكر، للانفصال ، متاهة الهذيان ، وليس قاموسا حيث مدعون سخفاء من أرباض نهر السين يجمعون تقلصاتهم الروحية.

....

لسنا بحاجة الى أنصار نشيطين بل الى أنصار قلقين ومضطربين.

مقطعان من «سرة أرواح الذين ماتوا قبل خلاصهم على يد المسيح»

شاعر أسود
شاعر أسود، نهد فتاة بكر
وسواس يلاحقك
شاعر ساخط، الحياة تغلي
والمدينة تحترق،
والسماء تتقلص لتصير مطرا،
ريشتك تنقر على قلب الحياة.
ـ غابة ، غابة ، عيون تزدحم
على شجر الصنوبر المتكاثر.
شعر العاصفة ، الشعراء
يمتطون أحصنة ، كلابا.
ـ العيون تحتق، الألسن تدور
السماء، تتدفق الى المناخير
كحليب مغذ وأزرق.
اني معلق الى أفواهكن
أيتها النساء، قلوب من خل، قلوب قاسية.

حيث غيري يقترح أعمالا أنا لا أطمح الى شيء آخر سوى أن أظهر روحي.
الحياة هي أن نحرق أسئلة.
إني لا أتصور الأعمال منفصلة عن الحياة.
لا أحب الابداع المنفصل . كما إني لا أتصور الروح منفصلة عن ذاتها . كل واحد من أعمالي، كل واحدة من خططي، خطط ذاتي، كل ازهرار مجلدي لروحي الداخلية نزيل علي.
اني أجد نفسي في رسالة مكتوبة حيث اشرح التقلص الحميم لكياني والبر الجنوني لحياتي، بمقدار ما أنا موجود في دراسة خارج ذاتي، دراسة تبدو لي كخبل لا تبالي به روحي.
اني أتعذب لأن الروح ليست في الحياة والحياة ليست في الروح، أتعذب في الروح ـ العضو، من الروح ـ الترجمة ، أو من الروح ـ تخويف ـ الأشياء لجعلها تدخل الى الروح.
هذا الكتاب أضعه في حال تدلية في ـ الحياة ، أريد أن تعضه الأشياء الخارجية، وأن تعضه أولا «كل الرجفات الخاطفة والفجائية التي هي كالمقص (...)
كل هذه الصفحات متناثرة كمكعبات من الثلج في الروح. فليعذروا حريتي المطلقة. اني أرفض أن يكون ثمة فرق بين أي واحدة من دقائق ذاتي. لا أعترف بأي خطة داخل الروح. يجب أن ننتهي من الروح كما من الأدب. أقول أن الروح والحياة يتواصلان على كل المستويات. أود أن أكتب كتابا مزعجا، كتاب يكون بمثابة باب مفتوح يأخذ الانسان الى حيث كما كان أبدا قد قبل أن يذهب، باب موصول بالواقع.

البحث عن تاهيرا ساوجي عربي!

عندما انتصر الأوروبيون البيض الذين لم يسموا بعد بـ«الأمريكيين» على أبناء القارة الجديدة من الهنود الحمر وحصلت التصفيات والمجازر، ذهب حكيم الهنود «تاهيرا ساوجي» قبل ١٠٠ عام الى الكونجرس «ليحتج» على المأساة التي حلت بشعبه وما عانى من جرائم قتل وسرقة أرض.
وكان رجال الكونجرس مستعدين لملاقاته ومحاجته في الدفاع عن موقفهم القاضي بالقول أنهم «رسل حضارة انسانية جديدة»، جاءوا من أوروبا يحملون أعلامهم على رؤوس الحراب.
ولكن تاهيرا ساوجي تحدث عن معنى القداسة والهوية والفن والحياة اليومية لدى قبائل الهنود مؤكدا أنه إذا كان قد انهزم عسكريا أمام الجيش الأوروبي فذلك لا يعني انه دحض في قناعاته وفي فهمه للعالم. وانه على العكس من ذلك صار يؤكد خصوصية حضارته وهويته من خلال علاقة ناسه بممارسات يومية بسيطة كالتدخين والغناء والرسم على الوجوه.. الخ من ملامح حضارة عريقة لها فهمها الخاص للعالم.
هذه مقاطع مما يعرف بالنشيد الهندي الأحمر الأخير الذي أعاد كتابته ونشره الشاعر الأورجواني ارنستو كاردينال والذي كان قسا ووزيرا للثقافة في الحكومة الساندينية.
إنها صورة النضال في عصر الهيمنة لثقافة بزي موحد. إنها الدفاع عن خصوصيات وملامح وظلال تشكل الهوية الأعمق للشعوب ... الشعوب التي تعبر مرحلة الهزائم الكبرى... ومن بينها شعبنا العربي اليوم.
إننا إذا لم ننجح في تاكيد هويتنا ولم نجد تاهيرا ساوجي عربيا يرسم الملامح الأعمق للوجود الحضاري العربي ويدفع بها في وجه الزي الموحد الجامع عبر القارات اليوم فلن يبقى لنا إلا أن نكون الأثاث الفولكلوري والسياحي الايكزوتيكي «المثير للغرابة» الذي يستهوي أفواج السياح الغربيين عندما يتجولون عبر القارات لقضاء وقت الفراغ.

تاهيرا ساوجي أو النشيد الهندي الأحمر

شعر: ارنستو كاردينال | ترجمة: شوقي عبدالأمير*

ذهب تاهيرا ساوجي الى واشنطن في عام ١٨٩٨
«ليتحدث فقط عن الدين»
(كما قال ذلك بنفسه الى الحكومة الامريكية)
ليصون الصلوات فقط.
لم تدهشه قبة الكابيتول
أما مكتبة الكونجرس فلم تكن سيئة
لكنها لا يمكن أن تستخدم لحفظ الأشياء المقدسة
التي لم يعد بامكانه الاحتفاظ بها في بيته الطيني
(الذي ينهار الآن)
وعندما طلب منه أمام المبنى في واشنطن
اذا كان يفضل الصعود بالمصعد الكهربائي
أو على السلم، أجاب:
«لن أصعد، يكدس الرجال البيض الأحجار
ليصعدوا عليها، أما أنا فلن أصعد.
لقد صعدت الجبال التي صنعتها يدا تيراوا».
ثم تكلم تاهيرا ساوجي وهو في وزارة الخارجية
الأمريكية:

[إن منزل تيراوا هو السماء الزرقاء الدائرية
(لا نحب أن تكون هناك غيوم بيننا
وبين تيراوا)
أول شيء يجب أن نفعله
هو أن نختار مكانا مقدسا نسكن فيه
مكانا حرما لتيراوا، حيث يستطيع
الانسان أن يمثل فيه بصمت وتأمل
بيتنا الدائري الذي هو العش
(عش حيث نتجمع ونحرس الصغار)
في وسطه النار التي توحدنا في عائلة واحدة.
وله باب يدخل منه كل من يجيء
ومنه تمر الرؤيا.
أزرق هو لون منزل تيراوا
ونحن نخلط التراب الأزرق بماء النهر
لأن النهر يمثل الحياة التي تجري
دون توقف عبر الأجيال.
الجرة الملونة بالأزرق هي قوس السماء
ونحن نلون سنابل الذرة، لأنها سلطة

★ شاعر ومترجم من العراق.

الأرض.
سلطة تأتيها من الأعالي، من تيراوا
ولهذا نحن نلون السنبلة بألوان تيراوا.
ثم نهب تيراوا دخان التبغ
قبل لم نكن ندخن للمتعة
إنما فقط للصلاة
الرجال البيض أشاعوا بين الناس
كيف يدنسون التبغ
في الطرقات نحيي كل الأشياء
بأغانينا.

***

لأن تيراوا موجود في كل شيء إننا نحيي
الأنهار
في البعد تبدو الأنهار كخيط من الأشجار
ونحن نغني هذه الأشجار
وفي القرب عندما نرى خيط الماء، ونسمع
ضجته،
نغني الماء الذي يجري في الضجة.
ونغني الجواميس، لكن ليس في الحقول
إن أغانينا للجواميس نؤديها في بيوتنا
حيث لا توجد الجواميس
ونغني الجبال التي صنعتها يدا تيراوا
فوق هذه الجبال، نصعد وحيدين
نذهب لنصلي
منها نرى أن الأعداء تجيء
أو أن يجيء الأصدقاء
الجبال طيبة للرجال
ولهذا نحن نغنيها
ونحن نغني الهضاب لكننا نغنيها
في بيوتنا،
لأننا لم نر الهضاب
تلك الجبال المسطحة في القمم
قيل لنا أن آباءنا كانوا يرون
هضابا كثيرة
ونحن نتذكر ما كانوا رأوه هناك
في البعيد البعيد
من أسفارهم.
ونحن نغني الفجر عندما ينهض
من الشرق وتتجدد كل حياة،
(هذا أمر غامض جدا وأنا أكلمكم
عن شيء مقدس جدا)
نحن نغني نجمة الصباح
النجمة مثل الانسان هي الأخرى
مطلية بالأحمر
لون الحياة
ونغني الحيوانات تستفيق
وتخرج من ملاجئها حيث نامت.
تخرج الظبية أولا ثم الشادن
صغيرها.
ونغني عندما تدخل الشمس
من باب البيت
عندما تصل الى باحة الدار
في الوسط
ونغني عصرا حيث لا شمس
في الدار
وقد أدركت حافة الجبل الذي بدا
كالجدار في بيت عظيم
تعيش في داخله الشعوب.
ونغني الليل عندما تأتي الرؤى
لأن الرؤى تزورنا أسهل في الليل.
وهي تسافر أرحب حيث تنام الأرض
تقترب من البيت
تتوقف عند الباب
ثم تدخل الى البيت وتغمره
إن لم يكن حقا أن هذه الأحلام
قد منحت لنا.
لكنا هجرنا الأغاني
منذ زمن طويل
ونغني الليل عندما تبزغ نجوم الثريا
النجيمات السبع معا على الدوام
تهدي من أضاع قريته في البعد
(كما تعلم الرجال كيف يصطفون
معا)
إن تيراوا هو أب لكل رؤانا
هو من يجعل قبيلتنا تتواصل
عبر الأبناء.
بالماء الأزرق نرسم شارة تيراوا
(قوسا في قلبه خط مستقيم نازل)
على وجه الطفل
القوس على الجبهة وعلى الخدين
والخط المستقيم فوق الأنف.
القوس هو الانحناء الأزرق الذي
يعيش
فيه تيراوا
والخط المستقيم هو نفسه الذي يسقط
ليمنحنا الحياة
يمثل وجه الطفل الجيل الجديد
وماء النهر ما تطفح به الأجيال القادمة
التراب الأزرق الذي نخلطه هو سماء
تيراوا
(وهكذا يكون الرسم وجها لتيراوا)
ثم نجعل الطفل يرى الى ماء الأنهار
الطفل الذي يرى ذلك
يرى صورته
وكأنه رأى في صورته أبناءه
وأحفاد أبنائه
لكنه يرى أيضا الوجه الأزرق
لتيراوا
مرسوما في وجه
وعلى الأجيال القادمة.

بيتنا ـ لقد قلت لكم ذلك ـ له شكل
عش
ولو صعدتم الى أعلى جبل ورأيتم
حولكم
سترون أن السماء تحيط بالأرض
وأن الأرض دائرية ولها شكل عش
لكي تعيش فيها كل القبائل موحدة
عندما تأتي الرياح ربما تمزق
عش النسر،
ولكن عش الصفارية (طائر أصفر
صغير)
لا تفعل فيه سوى أن تهدهده
ولن يصاب بأي ضرر.]
أنهى تاهيرا ساوجي كلامه
وكما أظن، بالنسبة لوزارة الخارجية
الامريكية
أنه لم يقل شيئا.

أعشور قصائد

يوسف أبولوز*

● لا ينفك حجابك إلا يوم سبت

فكي حجابي وامنحيني اسمك السري
اني قد اضعت مراكبي،
بين الموانيء في طريقي لالتهام الفجر.

● الأحد يُفترع النهر

كم عمر جوعي،
كم رأيت من الحياة،
وكم صفحت عن السواقي
وافترعت النهر.

● لم يحفظ سره يوم الاثنين

هذي حياتي لا ضفاف لها .. ولا
بيتي من الحجر الكتوم
ولا لساني حافظ للسر.

● في الثلاثاء ما أطيب الحصى

فحم أنا.. أطهو لعائلتي الحصى
وأقيس بي ظلي،
ولا أدري بأني تائه في القفر.

● لماذا تشح البئر في الأربعاء

خذني الى مثواي يا أبتي.. فقد
يتمتني رجلا،
وصنت المرء في طفلا
كثير اللعب في الدنيا،
وما الدنيا سوى دلو
شحيح البئر.

● الخميس، عادة، وقت للحمى

هلا رأيت كما أرى؟
الشمس كمثرى بعين أخي الضرير،
وقرص ثلج للمصاب بنوبة الحمى
وقرش فضة
أو قـــبر.

● قتال آلهة البحر يوم الجمعة

.. قاتلت آلهة البحار، وخضت
خوض السيد المعروف،
حتى أن سطرت مع السطور،
كأنني أسطورة
لم تنحفظ في سفر.

● في الاثمون من حيواتهم يتزوج الكهول

الشمس قبر والثريا رمل
.. ما في الضحى امرأة عليها هذه الحناء،
والأرض الحبيبة ليس فيها أهل.
الشمس بائعة الهوى،
وهواي سهل
.. ان أمشط الذهب العلي
وأن أكون النهل.
أني أوفر كاستي لمعطش .. وأقول.
ماء حياتنا من ظهر كهل.

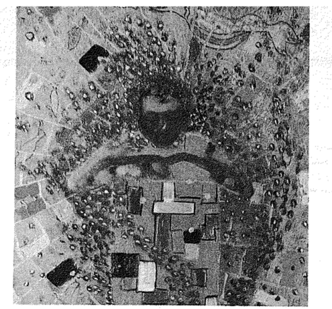
● يوم اتسوع العميان

.. والبحر أيضا لا يرى القبطان
سكان الشواطيء لا يرون البحر،
والمرء في خسر، ولكن
ربما ربح الهزيم.. الخسر.

● يوم أعشور الحب

شدت علي حبيبتي .. شدت بلادي،
شد أصحابي علي.
ويلي على صحبي،
كما ويلي علي،
إني زعيم عشيرة قلبت علي سيوفها
وبكت علي
أكأنني نبأ،
كأن الحب آخر ما لدي.

★ شاعر من الأردن.



بريشة الفنان : حكيم العاقل، اليمن

أبطال وهميون لأدوار صغيرة

فتحي عبدالله *

جيتارات كبيرة
ومغنون بملابس من
القرون
الأولى
يأخذون آذاننا
بين لحظة وأخرى
ما يملكونه من إشارات
عالية وقمصان مفتوحة
الأزرار
وكنائس يدخلها
الشحاذون
وبنات آوى
وربما منفيون من ممالك
تحرسها الصحراء
يذهبون جميعا الى حانة
فقيرة
نادلها يعمل قوادا
في آخر الليل

ويوزع المعاطف على
الهيبين ويسألهم:
أن يتركوا له مكانا
حتى يدفن القتلى
أو الممسوسين بالنجمة الأولى
فقد أخذ القرصان
خرائطهم
والعدسات الكبيرة
ووضعهم في صناديق
للبرتقال
حدث عمال الميناء
عما أصابهم من جنون
يخرجون جماعات الى الصيد
لا قوارب ولا أسماك
لا ذكر ولا أنثى
قد يصرخون أثناء نومهم
من القطار
وفي الصباح
يهللون في الحدائق العامة

ويوزعون الثمار والأزهار
وينتشرون في السباق
على الخيول
المراهنون يتركون لهم
بعض المقاعد
وبعض القمصان والمياه
بينما هم يسرقون ملابس
اللاعبات
وقبعات من يفرحون
ويعرضون كل ذلك
أمام المقهى
الشرطي لا يتبعهم في الشوارع
الضيقة
ويذكرهم أمام الممثلات
كأبطال تراجيديين
لم تصادفهم الحرب
فغرقوا جميعا
في سفينة واحدة.

* شاعر من مصر.

العصف والأزل

حمدة خميس*

(الحب ليس وحده الحب لكن اسمه يخفي في ثناياه أسماء أخرى متعددة إنه الموت والقوة التي لا تزول ولا تحول الشهوة المحض الجنون العاصف والنواح !)

سوفوكليس

من يجيء
إلى جنة الحب
القلب أم الجسد
من يغادرها أولاً
تاركا في الفضاء
حسرة
لا تحد !

سرد الوحشة
قلتُ :
هذه هي المرأةُ
سليلة النساء
ولدتها امرأةُ..
ولدتها امرأةُ ..
وُلدتْ
من زهرة ونار
ألقت عليها قميصها
موشى بجرائر العصور
قالت لها : ارتديهِ
ارتدتهُ ..
لكن جسدها
ظل صغيراً
وبريئا
والثوب لا يتسعُ
لنقائها
فخرجت عليه .

** **

قالت تجيء
إلى مدن من فضة الأحلامِ
ستفتح أبوابها لطفلتها
التي جاءت إليها من
العثرات
.. ومال غسق
يظللها من الرمضاءْ.
كيف تناهت إليها
مدائنُ الفضة
قلاعاً من رَصَاص
... ...
وغابت في حضورها
مجللة بحكمة الماء !

** **

سارت
على أطراف أوهامها
وما تبقى في شمعة الحلمِ
من ذؤابة الأفول.
ذهبت تنوءُ بغربتها
الى وطن
قيل لها .. وقالت:
– إنه الوطنُ
هكذا أسموه لها
وأسمتهُ
ألقت تحية العائد
من صحرائه
لم يأنس بها ماءً
ولا نارا
لكنه غمغم برطانة ..
فأجفلتْ
وحطت على تيهها
قالت : أتعرفني ؟
– ... ...
فأدركتُ أن الحضور
غيابُ
متمرغُ في جدول من
شظاياها
قالت ستهبها للنسيان
وقالـت :
(ثمة مدن
تسكن التباريح
وثمة منافي
في الوطن !)

** **

كما نخلة
موشّحة بوحدتها
مقصية في التيه
تبعثر ارتعاشاتها
وتختلجُ
تاركة للريح
فوضى ذؤاباتها !

** **

**

ســـــرد النشـــوة
وكان ..
أن خرجت المرأة من
صلصالها
ذات مساء
انفطرت فيه الأكوانُ
والأصيلُ
والجسد
وتناثرت فضة الله
على رؤيا من الياقوت

** **

المدينة
سليلة العشاق والمراسي
خارجة في أوج نشوتها
من الماء.. ولم تبتلْ
متوجة بتواريخها
ترخي جدائلها لمسرة الأمواج
وتبتردُ
بطفولة الماء إذ يلهو
غير مكترث إلاّ بسطوتهِ
وفتنة الأزرق.

** **

كان الصيف متئداً
يرخي مساءاته للهمس
رأت فيما رأت
عرافة تطوف بين الزرقة والمساء
تنبش في أروقة الأقدار
عما تشي به الاصداف.
نادت إليها عرافة الغجر
قالت لها العرافة : بياضك..
ألقت بياضها
فألقت العرافةُ
خمس صدفات
كأنها طلاسم وَظلْ
قالت لها المرأة:
ماذا ترين؟
قالت العرافة :
أرى ما لا ترين
فأطرقت..
وكذبت حدوسها
وكذبت
وشاية الودع !

** **

على رصيف المساء
كان الشاي أزهى من نبيذٍ
في غبطة الدنان
يدها على يده
نادت عليه في لجة الشرود
وكان يشرَب ما اختمرتَ به

----

* شاعرة من البحرين تقيم في الامارات.

الأيام
ولم يشِ به الشايُ
في هدأة المساء
ولا الأصدافَ
في حكمة الغجر !
** **
سارا مشتبكين
بينهما وجيب تسمعه الأرضُ
وتهمسُ به الأشجارُ في ارتعاشاتها
لاهيين.. كانا
لاغيين
بما يوحَي به
وما لم تهمس به
إلا سريرتهُا للظل
... ...
وحين مسها
أجفلت..
واختص ماؤها
وانشق صدرها
عن نجمة
وقمرٍ
وبحرٍ
** **
غاض كل ما غاضَ
وامّحى
تاركا فضاءها كثيفا
فلم تر حولها
إلّاهُ حولها .
** **
سرت إليه
كأنها سهوب من النشوة
وغابات من الحنين
كأنها..
إذ تسري إليها
حمحمةُ خفاياهُ
شهقةُ الطين
إذ يغمرهُ الفيض
** **
لوهاده ذاكرة النبيذ
يحفُ به نهران
من لبن وصندل

** **
سرت إليه..
فانفطرت مراميها
عن سبع
ومادت بها المحيطات
** **
كم مرّ من زمن
وهي مجلوّة بالبهّاء
وكم رماد سوف يجللها
لم تهمس به عرافة
ولم تخطه الاقدار في غيبها
أو تشي به هسهسة الودع !
** **
يا لتلك المرأة التي
من نبيذ واقاح
يا لذلك الرجل الذي
من بروق !
** **
مر كما سحابة
واختصّ برقها من الجهاتْ
سرت رعشة المأخوذ في كيانها
مسحورة بطلسم كأنه المسك
وقدس الزعفران.
رافلة بفيضها
دافقة كما يشاء الماء
وكان جذرا ظامئا
يعبها في غيهب من الذهولْ
** **
كان الزبرجد
واللؤلؤ
والزعتر البري
وكانت النضوج
والأحقاب
والعنبر
في جسد !
** **
همست له في لجة الهائم :
تبارك الرحم الذي
كوّرتَ في جلاله
تبارك التكوين والميلاد
تبارك ما يحيطك

وما يتقد تحت إبصارك
تبارك كل خيط شُدّ الى خيط
وكل حلم نام على ثيابكْ
تباركت يقظتك
ومنامك
مجلسك
وفوضى قدميك
أنت الذي فحولة البروق
وأنوثة السحب !
** **
ما الذاكرة ؟
ما النسيان؟
ما اليوم ؟
ما قبل التواريخ ؟
هو كون قابض على صولجانه
وهي الضياء
واختزال العصور
والسرمد !
** **
ســرد المنتهى
كان صيفا
غارقا في لجة القلب
حين تراءى ..
يجمع الوضوح بالمبهم
و يأوي الشتات بالطمأنينة
كما قدرة الغموض كان ..
يقول للهوى: كن
فيتكور من سديم.
** **
كان صيفا
موغلا في البهاء
والطفولة
والغبش
ممتزجا بالبحر
والنبض
والبنفسَجْ
أي تجاسد كانا
وأي تناسج
وأي تواطؤ
على الموت
حين قالت :

أحبك !
** **
هل كانت هي
سليلة العرافة
الناشرة في الغيب
وشايتها ؟
كيف ألقى عليها
بطلسمه
واستلها من بذرة العرافة
وميسم الغجر ؟
** **
ها أنها في غيهب الوحشة
بين مدارين
تهندس الرهبة
وتُعلي النضوج
الريح لا تؤتي
والموج يغزل الهدوء .
** **
ها أنها تظل بعده
تضيءُ على قمم
لا يعتريها الكشف
لعل تائها
في غربة الثلج
يأنس نارها
لعل العشب يألفها
والطير..
والرطب البهي
والبحر في شجوه
وفتنة المرجان.
** **
وحدها المحيطات نائية
والبيتُ
في الرهج الذي يخبو
وحده القلب
مضطجعا في الظهيرة
وحدهُ
... ...
الجسد !

مقاطـــع من

«آرش» صـــاحــب القوس [1]

النص : **سياوش كسـرائي**   الترجمة : **محمـد اللوزي***

اَلْبَرْدُ يَسَّاقَطُ
اَلْبَرْدُ يَسَّاقَطُ عَلَى الشَّوْكِ وَالْمَرْمَرْ.
اَلْجِبَالُ صَامِتَةٌ
وَالْوِدْيَانُ صَامِتَةٌ
اَلطُّرُقُ عَيْنُ انْتِظَارِ قَافِلَةٍ تُصَلْصِلُ أَجْرَاسُهَا...

يَعْلُو صَوْتُ الْعَمِّ النَّيْرُوزِ [2]:
«اَلْحَيَاةُ شُعْلَةٌ
وَلِلنَّارِ شَجَرُ «الْهِيمَةِ» [3] الأَوَّارْ،
أَطْفَالِي!
كَانَتْ قِصَّتُنَا عَنْ آرَشْ
عَاشِقِ حَدِيقَةِ النَّارِ
وَكَانَتِ الأَيَّامُ سَوَادَ مِرَارٍ
وَالأَعْدَاءُ فِي انْتِصَارٍ».
حَدَائِقُ الرَّغْبَةِ بِلاَ وَرَقٍ،
سَمَاوَاتُ الدَّمْعِ مُثْقَلَةٌ،
الأَحْرَارُ فِي الأَسْرِ
وَالْبَغَايَا الْخَسِيسَاتُ فِي الأَمْرِ
الأَعْدَاءُ فِي أَمْرِهِمْ يَتَشَاوَرُونْ،
وَجَدُوا أَخِيراً مَا يَبْتَغُونْ!
لاَ رَأَتْ أَعْيُنُهُمْ يَوْماً بَهِيّاً.
الأَعْيُنُ جَاحِظَةٌ صَوْبَ كُلِّ الْجِهَاتْ،
وَهَمْساً تَنَاقَلَتِ الأَفْوَاهُ هَذَا... الْخَبَرْ.
آخِرُ أَمْرٍ،
آخِرُ احْتِقَارٍ،
سَهْمٌ مُنْطَلِقٌ سَيُحَدِّدُ الْوَطَنْ!
إِنْ سَقَطَ عَنْ قُرْبٍ،
ضَاقَتْ عَنَّا الدِّيَارْ،
عَمِيَتْ فِينَا الآمَالْ،
وَإِنِ انْطَلَقَ بَعِيداً،

فَإِلَى أَيِّ حَدٍّ وَمَسَافَةٍ؟!
آه!... أَيْنَ السَّاعِدُ الْفُولاَذِيُّ، وَالْقَبْضَةُ الْمُؤْمِنَةُ؟!»
«كَانَ جَيْشُ الْفُرْسِ فِي هَرَجٍ يَبْعَثُ الأَلَمْ
وَتَجَمَّعَ مُهَمْهِماً مَثْنَى وَثُلاَثْ
الأَطْفَالُ فَوْقَ السُّطُوحِ،
وَالْفَتَيَاتُ عَلَى الْكُوَّاتْ،
وَالأُمَّهَاتُ الْحَزَانَى قُرْبَ الأَبْوَابْ».

«وَقَلِيلاً، قَلِيلاً، سَرَتْ هَمْهَمَاتٌ خَافِتَةْ،
وَجَاشَ الْخَلْقُ
كَبَحْرٍ هَائِجْ،
وَعَلاَ الصِّيَاحُ!
ارْتَفَعَ الْمَوْجُ،
وَانْحَسَرَ، ثُمَّ خَرَجَ رَجُلٌ مِنَ الصَّدْرِ...
كَالصَّدَفْ».
«أَنَا آرَشْ
هكَذَا فَاتَحَ الرَّجُلُ الْعَدُوَّ،
أَنَا آرَشْ مُحَارِبٌ، رَجُلٌ حُرٌّ،
سَهْمِي الْوَحِيدُ فِي جُعْبَتِي جَاهِزٌ،
لاِمْتِحَانِكُمُ الْمُرِّ.
لاَ يَهُمُّنِي النَّسَبُ،
أَنَا ابْنُ الْكَدْحِ وَالتَّعَبِ،
مُنْطَلِقٌ كَالشُّهُبِ،
كَالصُّبْحِ الْحَاضِرِ فِي الرُّؤْيَةِ».

«لِيَكُنْ مُبَارَكاً ذَلِكَ الدِّرْعُ الَّذِي ارْتَدَاهُ فِي الْحَرْبِ،
لِتَكُنْ صُرَاحاً تِلْكَ الْخَمْرُ الَّتِي احْتَسَاهَا يَوْمَ النَّصْرِ!!».

وَفِي هَذِي الْمَعْرَكَةِ،
وَفِي هَذَا الأَمْرِ،
قُلُوبُ النَّاسِ فِي قَبْضَتِي،

---
* مترجم واكاديمي من المغرب.

أملُ النّاس الصّامِتِين ظَهْري،
وقَوْسُ التّبَانَةِ فِي يَدِي.
أنَا صَاحِبُ الْقَوْسِ وحَامِلُهُ
أنَا شِهَابٌ ثَاقِبٌ
مَأوَايَ السَّمَاءُ بِقِمَّةِ الْجَبَل،
ومَقَامِي حَيْثُ الشَّمْسُ الْبَازِغَةُ،
ولِي سَهْمٌ مِنَ النَّار،
وتَمتَثِلُ الرِّيَاحُ لأمْرِيَ الْجَارِي».

«وحِينَذَاكَ،
تَحدّثَ بِنَغْمَةٍ أُخرَى،
رَافِعاً رَأسَهُ:
«سلامَاً.. أيُّهَا الصُّبْحُ اللاّحِقُ،
سَلاماً أيُّهَا السَّحَرُ!
هَذِي آخِرُ رُؤْيَاكَ لِـ آرَشْ
قَسماً بِالشَّمْسِ الْمُختَفِيَةِ، الفَيَّاضَةِ بِالْحُبِّ، الطَّاهِرَةِ الرُّؤْيَةِ!
آرَشْ سَيَمنَحُ السَّهْمَ رُوحَهُ
ويُطْلِقُهُ دُونَمَا إبْطَاء.
وصَلاَةً رَكَعَ عَلَى الأرْض،
وبَسَطَ يَدَيْهِ صَوْبَ قِمَمِ الْجِبَالْ:
اطْلَعِي، أيَّتُهَا الشَّمْسُ، يَامُؤْنَةَ الأمَل!
اطْلَعْ، يا عُنْقُودَ الشَّمْس!
أنْتِ عَيْنٌ جَيَّاشَةٌ، وأنَا ظَامِىءٌ بِلاَ قَرَارْ،
اطْلَعِي.. وابْدَئِي السُّقْيَا، حَتَّى تَرْتَوِي الرُّوحْ».

«كَانَتِ الأرْضُ صَامِتَةً، والسَّمَاءُ صَامِتَةً،
وكَأنَّمَا أرْهَفَتِ الدُّنْيَا السَّمْعَ لِحَدِيثِ آرَشْ.

«كَانَ الأعْدَاءُ يَبْتَسِمُونَ سَاخِرِينَ فِي صَمْت».

أفْسَحُوا لَهُ الطَّرِيقْ،
ونَادَاهُ الأطْفَالُ مِنْ فَوقِ السُّطُوحْ،
ودَعَتْ لَهُ الأمَّهَاتْ،
ومَنَحَتْهُ الفَتَيَاتْ،
قُدْرَةَ الحُبِّ والوَفَاءْ.

«لكنَّ آرَشْ»،
ظَلَّ صَامِتاً
ثُمَّ اعْتَلَى فَجْأةً جَانِبَ «الْبُرْزْ»(٤)،
وفِي إثْرِه،
انْهَمَرَتْ حُجُبُ الدَّمْع».

«فِي الْمَسَاء،
عَادَ قَصَّاصُو الأثَرِ عَنْ آرَشْ»،
مِنْ قِمَمِ الْجِبَالْ
بِقَوْسٍ وجَعْبَةٍ خَالِيَةْ،
دُونَ عَلامَه».

«مَنَحَ آرَشْ القَوسَ رُوحَهُ،
وأنْهَى عَمَلَ نِصَالِ السُّيُوف،
إذْ وَجَدَ الْفُرْسَانْ،
وهُمْ يَسِيرُونَ فِي وَادِي جَيْحُونْ
سَهْماً رَاشِقاً فِي جِذْعِ شَجَرَةِ جَوْزٍ عَتِيقَة،
هُنَاكْ،
رَسَمُوا حُدُودَ إيرَانَ وتُورَان».

سياوش كسرائي

Seyayoh Kasrai

ولد سياوش في كسرائي عام ١٩٢٩ بمدينة أصفهان. وحصل على الاجازة في الحقوق من جامعة طهران.
– عضو مؤسس لاتحاد الكتاب الايرانيين في الستينات.
– صدر له بعد ديوانه أو (الصوت)، منظومة آرش كما نكير (آرش صاحب القوس)، التي تعتبر أول حماسة في الشعر الفارسي المعاصر بعد الشاهنامة للفردوسي، يتناول فيها أسطورة آرش البطل الايراني في جيش منوبهر، الذي هزم على يد التورانيين الأتراك. ولكي يسخر الأعداء، عرضوا على منوبهر أن يحدد حدود ايران بسهم يطلقه أحد أفراد جيشه، فتقدم آرش وأطلق السهم.

الهوامش:
١ – عنوان المنظومة باللغة الفارسية: «آرش كمانكير».
٢ – النيروز معربة عن «نوورون»: اليوم الجديد، وهو أول يوم في السنة الايرانية التي تبدأ مع بداية فصل الربيع (٢١ مارس)، وهو عيد قومي في ايران.
٣ – الهيمة أو «هيما»: نبات كان يساعد في إشعال النار في صلوات الديانة الزرادشتية.
٤ – البرز: سلسلة جبال تمتد على طول الساحل الجنوبي لبحر خزر (بحر قزوين: Cas pian Sea) متجهة نحو سلاسل الجبال الشرقية في خراسان، أعلى القمم البركانية المتعدد في هذه السلسلة يرتفع بـ ٥٦٠٤ مترا وتغطي الثلوج دماوند فيها وتنخفض هذه المرتفعات عند الحدود الافغانية لتتحول الى كثبان من الرمال.

نصـــوص

عدنـــان الصـــائغ*

أطرق بابا
أفتحــــه
لا أبصر إلا نفسي بابا
أفتحها
أدخل
لا شيء سوى باب آخر
يا ربي
كم بابا تفصلني عني

***

أقل قرعة باب
أخفي قصائدي مرتبكا في الأدراج
لكن كثيرا ما يكون القرع
صدى لدوريات الشرطة التي تدور في
شوارع رأسي
ورغم هذا فأنا أعرف بالتأكيد
أنهم سيقرعون الباب ذات يوم
وستمتد أصابعهم المدربة كالكلاب
البوليسية الى جوارير قلبي
لينتزعوا أوراقي
و......
حياتي
ثم يرحلون بهدوء

***

في بال النمر
فرائس كثيرة
خارج قضبان قفصه
يقتنصها بلعابه

***

بإبرته المائية
يخيط المطر
قميص الحقول

***

أصل أو لا أصل
ما الفرق حين لا أجدك

***

باستثناء شفتيك
لا أعرف
كيف أقطف الوردة

***

لا تقطف الوردة
انظر ...
كم هي مزهوة بحياتها القصيرة

***

صافنا أمام رحيلك
كنسر يخفق في مواجهة العاصفة
بينما ريشه يتناثر في السهوب

***

منكبا في ورشته
يصنع هذا النجار الكهل
توابيت للناس
ينسى التفكير بموته
الألفة تفقده الاحساس

***

لن يطرق بابك
ثانية
فإلام ستجلس منتظرا
في الدار
توهمك الصدفة بالتكرار

***

كم أضاعوا من وقت وورق وأرصفة
أولئك الذين شتموني في المهرجانات
والمراحيض والصحف
أولئك الذين لاحقوني بتقاريرهم
السرية من قصيدة الى حانة
ومن وطن الى منفى
أولئك
كم أرثي لهم الآن
حياتهم الخاوية
الى حد أنهم لم يتركوا منها شيئا
سواي

***

الحبل الذي مدوه حول عنقه
استطال بالصراخ
ثم انقطع
من سقط قبل الآخر

***

تربع المربع متنهدا على أريكة الصفحة:
كان يمكنني أن أمضي معك الى الأبد
أيها المستقيم
لولا أنهم أغلقوا علي أضلاعي

***

لافتات تتقدم
بغابة من الشعارات
اختلفوا
من يتقدم الأول؟
ثم تشابكوا بالأيدي
ثم بالهراوات
ثم .....
سقطت اللافتات
ولم نر نحن المحتشدين على جانبي الطريق
سوى غابة من البنادق
تتقدم مشتكبة
باتجاهنا .....

***

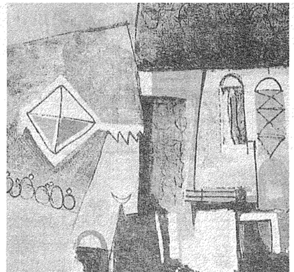
لحظة الانعتاق الخاطفة
بماذا يفكر السهم
بالفريسة
أم ....
بالحرية

***

أنحني كالقوس على نفسي
ولا أنطلق
أشياء مريرة تشدني الى الأرض

***

* شاعر من العراق.



بريشة : عبدالله حماس ، السعودية.

نواحل آخر القرن

بوجمعة أشفري*

عهد قديم..

لم يعد
بد
أن تتمرأى
في زرقة السرير الفارغ
إلا
من وسادتين
ومن حرفين
قديمين
تعاهدا
على
العناق
والوصل
كحرف الواو
بين النون والكاف...

هدوء...

من بعيد .. أراك تبسمين
دائما نحو السفح
تنزلقين
لكنني من قريب .. أراك
تقبلين
شفتين مبللتين
بالنبيذ.

مـــرة أخـــرى

نصف ساعة من فضلك..

تمرين بعكس الريح
أقوى من العطر قامتك المأهولة
بالرغبة.
وبمثل ما للضوء من سرعة
أمشي بمحاذاتك
حتى لا تسبقني إليك
مواعيد السفر...

مراوغة

الطاولة التي بيننا
قنينة البيرة
رائحة القهوة
والكلام الذي يسطع
من شفاهنا عن الأصدقاء والصديقات
وحتى ألوذ بك
أزحت الطاولة قليلا..
اعتادك
....
....
....
بعد حين سنغادر الحانة
وما أريده الآن
تسألني عنه عيناك.

نواحل الدار البيضاء

دائمـــا
كلما تهاطل المطر
على الدار البيضاء
ترتدي النواحل السواد
يكثر الركض
وتمتليء العيون
بالاشـــتهاء...

عقم آخر القرن..

غزالة أنت
تركضين بحثا عن الأصدقاء
وفي محفظتك السوداء
تحملين صورة صديق
ما زال بعيدا
وحبوب منع الحمل ...

اميلي

عندما قبلتني
وربما لآخر مرة
قالت
وهي تلوح لي بيدها
مودعة
من وراء زجاج المطار:
القبلة
أشف من
الحجاب ...

---

* شاعر من المغرب.

المــوت

باسل عبدالله الكلاوي*

دعها باردة
هذه الغرفة
فهي ميدان صراع قريب!

دعها خابية
واقترب، اقترب كثيرا
في سرير العجوز المحتضر
واشعل شمعة هادئة!

ها هو الصمت يرين
عما قريب سيجيء الموت
فافتح له الباب
وأنر شموعا كثيرة
ودفيء العجوز جيدا
ذاك لأن انفاس الموت باردة
ولا يعلم أحد من أين هو يأتي
لربما كنا نحمل الى بيته
حزم حطب كثيرة!

الموت سكون
شجرة عتمة وارفة
فيها عقبان كثيرة
وعندما يحين دورك
أيها الجندي في جبل الثلج الأبيض
فالعقاب ينطلق
وبلحظة خاطفة
يأتي بك
لتسكن العتمة!

الموت أيضا عباءة سوداء
مرصعة بعيون كثيرة
ترمش ولا تبكي
هادئة ومتفهمة
وعندما تغمض احداها
فإن أحدهم يسقط
ربما قريبا منك!

والموت عربة بأجراس
تجلجل في طريق الثلج بعيدا
الى السهوب المعتمة
بفانوس وحيد!

الموت عروس المريض
تزف اليه في الليل بثوبها الأبيض
يعتنقان بلوعة
وبغتة ، عن عيوننا ، يغيبان!

الموت بحر
بحر كبير بلا شمس
لا حيتان فيه ولا تماسيح
فقط أسماك الله الصغيرة
يعلوها قمر بهي!

الموت راقص
وفارس خجول معا
يرقص ببطء داخلا
ولا يحمل سيفا
لربما منخاس صغير صديء
يلوح به كطفل صغير
وعندما تضحك منه
وعليه
سيقترب باسما
ويثقب قلبك!

الموت قلعة
بلا فرسان ولا عرائس
الريح فقط تقرع الأبواب
وعندما تدخل أنت
لا تبحث عن شيء
فليس ثمة إلا ريح قارسة
تجوس المكان!

الموت ضباب
يغطي البحر الكبير
لا قوارب هناك
لا عجائز ودودات أو نزقات
فقط :التيه
وحدائق الصمت!

الموت شيخ جليل
بشوش وحيي
بمسبحة خضراء
وعندما تبكي خائفا
سيهديء من روعك
ويقبلك
ودونما نأمة
ستتبعه عبر الدخان
وتدخل المملكة!

لا تخف كثيرا
عندما يأتي الموت
فإنه سيحمل لك تفاحة كبيرة
لتقضم
منها أيها العجوز
ولتعبر صوب الله!

لوحة للفنان : فاتح المدرس، سوريا.

* شاعر من العراق.

مقاطـــع مـن
صداقة الأشـياء

محمـد عضـيمة*

صداقة الماء
الماء جميعا وأنا بمفردي،
لا نكف عن الترجرج والسريان
بين العباد تارة،
وتارة بين مفاصل الأشجار اليابسة
مثل ضائعين يبحثان عن
دكنة للجلوس
الماء بوجهه الفضفاض ولحيته الزرقاء
وأنا بشواربي الدافئة مثل الحشيش.

**

صداقة الممحاة
... وأبدأ محو ما دونته منذ أسبوع وأكثر
تاركا على الورق
بقايا ممحاة جديدة لا ترى النور إلا عندما
أكتب بقلم رصاص،
الممحاة جميعا بحجم يشبه النعال
وأنا لوحدي بقامة تشبه القدم.

**

صداقة الأسرار
الأسرار جميعا وأنا بمفردي
هذه المرة،
نلحق الناس فردا فردا،
نتوشوش بآذانهم سرا وراء سر
ويحدث أن نبقى في الصدور طويلا طويلا،
لكن يحدث أيضا أن نتجمع
مثل أرتال النساء فوق دروب الترياق والعنبر،
الأسرار بألوانها الحامضة
وأنا بقميص يشبه الليل.

**

صداقة النار
النار بمفردها وأنا جميعا
نتلاسن حينا مثل ضرتين آخذتين بأطراف
زوج نحيل نحيل.
وحينا آخر نستغيب أصدقاءنا واحدا واحدا
ونشتعل بين أوراقهم القديمة
مثل منارتين على شاطيء مهجور،
النار بثيابها العذبة مثل
ريق فتاة،
وأنا بصوتي المعدل الأوتار.

**

صداقة الأمل
الأمل بمفرد مفرده وأنا جميعا،
غريبان لا نتعاشر أبدا،
ولن نتعانق أبدا، مادامت الأرض الضيقة
تتسع وتتسع دون نهاية
لأفراد اليأس وأفراد المقت
ولذا نتهاوى ونتهاوى،
الأمل بخلاخيله المصفوفة كالشمع
وأنا بأوزاري المخروطية الخضراء.

**

صداقة سؤال جدي
لماذا بأوراق الخريف
فقط،
تلعب الريح ولا تستحي
من صوت قبقاب
وصوت أنثى قادمة

أرجوك يا مجنون
أن تبقى وحيدا وتمشي
وحيدا وحيدا.

**

صداقة النحس
النحس جميعا وأنا بمفرد مفردي،
نستقل حافلة آخر المساء
ويبدو أننا قد نتوقف
عند باعة الأشياء المخروزة
وقد نعبر وديانا وجبالا وسهولا وجسورا
ثم أرصفة،
ويبدو أننا قد نشاهد أبطالا منشورين
في الدكاكين وفوق التلال
المجاورة.
ويبدو أننا قد نهددهم:
النحس جميعا بما لديه من طاقة على
الدفقة والنعيق.
وأنا بمفرد مفردي بما لدي من قدرة
على الضجر.

---

* شاعر ومترجم من سوريا يقيم في طوكيو.

ذاكرة بصرياثا

خضر حسن خلف*

«لن تجد أرضين جديدة ولا بحارا أخرى، فالمدينة ستتبعك» .. كفافي

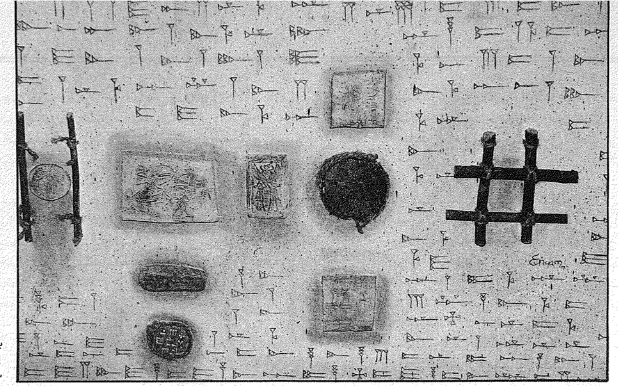
الأيادي التي بعثرت زهوها في المدى الشاسع
والعيون التي انتعشت بالهياج
والقلوب التي سورت إلفتها بالخراب،
تمنحني هذا المساء
تحت شجر المطر الآذاري
إكليل الفراغ المزخرف
وأسى،
لا شكل له ولا حدود
يطمأنني التاريخ ببحة حنجرته التي امتلأت بالملح:
لست وريثة أحد
آدم استباح ملتقاك
تحت شجرة الألفاظ
فمنحك زهو جغرافية الروح
ومعادن المعرفة
لست وريثة أحد
رسلك أهلكوا بالشجن
من أجل فتنة اصغائك للصحراء
فنثروا باقات لواعجهم في عرض البحر
وأغاروا على منبت الروح بالغناء.
عيناك محمرتان
أي انتعاش حملوه غير توقد أبصارهم
في اخضرار شعرك حتى المصب؟
لست وريثة أحد
ونديمك اللدود
الذي وزن ذبذبات أثيرك
بميزان خلوته تحت ابطيك
خاض بـ«خبز حاف» دوارات الرمل
فانصهرت جلدته المدبوغة باللفح
حتى أتاك بمغزل اللغة الشائكة
وبوشاح الزهد
يستر جنبيك اللذين وطأتها حوافر الزنادقة
لست وريثة أحد
وعلى الرغم من أن خاصرتك مخرمة بالرصاص
فما زالت ذاكرتك
تخزن جديد حكايات السندباد
وتروض جموح الصعاليك للاصغاء إليك
مازلت متورمة بنهارات طوال
تستافين علاماتها المطفأة
فما إن تبدأ أشرعتك بالطواف
حتى يسفر وجهك القرميدي
عن إضاءة مختلفة

* بصرياثا : المدينة القديمة

مدينة الحلم

بعد سبع ليال
ونهارات ستة،
المدينة الهلامية التي طوحت بالرؤوس
اكتملت رؤياها في ذاكرة الصعاليك
فامتشقوها جميعا
حلما واحدا في دروب الغربة
كشفت عن رغباتها للقمر
واحتمى بعريها المدانون
انعطافاتها في الفراغ
سلم للهروب
والتغير فيها يمس الذوات
علاماتها الفارقة
لا تخفي غير رغبة أونقيضها
وخطابها المعلن عزف قيثار
المدينة التي نادمها الصعاليك في الخفاء
شيدها العاهل تحت سماء قرميزية
كتلك التي في الحلم
ولكن
على شكل سرج حصان

* شاعر من العراق.



بريشة الفنانة:
إنعام اللواتيا
سلطنة عمان

الحجـــرة

نبيل سـبيع*

(١)
يمر المساء كل يوم من هنا، مائلا على كتفي كعادته، ضوء هائل لم يعكسه وجه المرآة كما ينبغي، والأرجح أن مهمة تصفيفه في هذا الوقت من كل يوم، قد أسندت الى خلفية المرآة، في حين يبقى شيء ما في الحذاء الذي أعفي من الخدمة ، لمساء كامل ، سيمر ، ممشى من المفترض دخوله ... أصدقاء ينتظرون زيارة سريعة، وذات بهاء كلي، وربما رغبة الحذاء في الانتقال الى قدم أخرى تحقيقا للأفضلية، هذا الحذاء الذي التقيته بالصدفة وأنا خارج للتنزه، وزرته في اليوم التالي كغريب، ألقيت عليه نظرة عاجلة، وككل الذين يجدون في النهاية أعضاء كانت تخصهم، دفعت يدي: بضع دقائق.. بضع سنتيمترات. وبضع أوراق كانت في جيبي ، لابتسم أخيرا، وتغدو الشوارع مغايرة.
(٢)
أنا في مفصل ما من المساء. معقود في الحجرة التي تفيض بالأقاصي . كلما انفرشت أطرافي خارج راحتيها.
الاطف دقائق عائمة في الهواء. أفلتت توا من الاخلاص. دون أن أدري لم أبدو سعيدا كلما امحت دقيقة تفلت: قد انقطع فجأة عن فعل ذلك غير أنه سيكون للغرض ذاته: الافلات. أظن أن سنواتي كلها تعوم الآن في هواء هذه الحجرة، بعضها كان قد هبط على جدار ، فثبته في المكان ذاته على الجدار. بضربة كتاب أو عقب حذاء، في حين أن بعضها الآخر مازال يحوم فوق رأسي في انتظار ضربة مشابهة على جدار ما.
أفعل شيئا ما، في الأغلب: ألهو. لابد أن أحدا قد رافقني النهار كله قبل أن أصل الى المساء. واصطدم بهواء الحجرة. ورائحتها حالما وطئت العتبة قادما من هواء الشارع. ورائحة الأشياء التي بالضرورة ، ليست لي. المسافة قصيرة دوما مع أية صداقة، وأعتقد أن الصداقة دقيقة تماما ومدببة وحين تنفرش . فإنها بالضرورة، تتلاشى، لقد ولجت الحجرة منذ قليل. واصطدمت بالهواء والرائحة اللذين لها. ولم أتجه الى النافذة لأسرب خيط هواء من الشارع، أو رائحة شيء يرف في الشباك، انكمشت فقط. في عقدة ما من الحجرة. متحدثا الى نفسي عن بشر كثيرين قبلي. قضوا حيواتهم في حجرات بلا نوافذ لمجرد أنهم كانوا خائفين من خيوط هواء غريبة. وروائح غازية قد تندلع فجأة بين أنفاسهم المطمئنة في العتمة. أو تجرهم الى كمائن خارج الحجرات.
بشر بدائيون . مطمئنون في الوضوح، عاملوا الأرض بالفراسة، والصبر، وتلمسوا الحياة بعريهم، دون أن يجدوا وقتا لارتداء ملابس أو لغة، وقفوا تحت أشجار كريمة لم تستأثر وحدها بالثمار أو الظل. وحالما رفعوا عيونهم الى الثمار الناضجة. وقعت بلطف في أفواههم دون أن يقذف غصن

---

* شاعر من اليمن.

بحجر، كانوا يختفون مع اختفاء الشعاع، ويعودون عند الصباح عائمين.. عائمين.. عائمين، كالغيوم، يسرحون في الأرض نظراتهم، فتكون كائنات وأحجارا، وسحابا.

.... الحياة كلمات قليلة، ونظرات..

بعد ذلك يعودون الى حجراتهم عند المغيب، مصطحبين نفوسهم فقط، ويومهم الذي لم يثبتوه على جدار، كانوا قد فعلوا ذلك للمرة الأخيرة. حينما أشرفوا على حجراتهم عند المغيب، التفتوا الى الوراء.. وسرحوا في الأرض نظراتهم الأخيرة. فامتلأت البسيطة بالرياح وأسمائنا. وعندما استيقظوا آخر مرة، قبل أن يفتحوا أبواب الشمس بقليل وجدونا على الأبواب.

(٣)

لا أزال في حجرتي. والوقت مساء، أزور أصدقاء وهميين في الذاكرة، ويزورني أصدقاء وهميون عيناي مفتوحتان على إغماضة في الماضي، ويوشك شيء ما على أن يحدث ويأخذ شكله النهائي.

ماذا يفعل الناس عادة عندما يكونون في حجراتهم، والوقت مساء؟

قد أنهض لعمل شيء ما، أحيانا لمجرد فتح الباب وغلقه، مما سيخلف لدي شعورا بأن هناك أشياء تنتظرني خارج الباب، شوارع.. صداقات.. وأناس يمرون دون أن يتركوا شيئا من حيواتهم في يدي، يجب تأمل الأشياء أيضا.. النظر من خلال النافذة.. اسدال الستائر.. التأكد أخيرا من أن شيئا لن يعكر صفاء نومي الذي سيأخذ في الانسراب، خيطا.. خيطا، مع أنفاسي التي تتوافر مصادفة في حجرتي هذه بالذات، لابد أن أنفاسا تتفرد هناك. في أقصى الحجرة، وأظن أن الحياة مواتية تماما لأن تعاش هذا المساء في هذه الحجرة التي عادة ما تسهر حينما لا تجدني نائما فيها، تنظر الى الخارج، أو تقف أمام صورتي الوحيدة على الحائط، تتأمل وتنتظر، وقد تنفصل عن البيت في آخر الأمر هذه الحجرة، وتخرج بحثا عني، تتحدث مع العابرين.. مع الحيوانات الطريدة والسيارات.. مع المصابيح وإشارات المرور.. مع اللافتات التي يبتسم فيها أناس، أو يقفون دون عمل شيء عدا كونهم واقفين وحالما يحدث وتلقاني، أدخلها، وأنام.

أنفاس لطيفة جدا وأليفة، أظنها تنفرد هناك، عند أقصى الحجرة، تبتسم لي، أو ترقبني بصمت، وتتجمع، قبل أن تصير خاصتي.

(٤)

الوقت مساء، وثمة شيء غامض يدفعني لأن أغير مكاني. في الأرجح أخمن المكان الذي سوف يسقط فيه النوم، أخمن المكان، وأتعرى، شيء حسن أن تستقبل فكرة ما وأنت عار، لابد أن ذلك سيسهل عليك مهمة الدخول في الفكرة أو الخروج منها، هناك أناس كثيرون أدركوا هذه الحقيقة، ربما في وقت كهذا، وعند الصباح انسلوا من أسرتهم خارج الحجرات عراة في الشارع يتحدثون في الهواء الطلق عن جمال الحياة في العري، وكيف يعود الانسان الى البيت خاليا من الآلام لأنه لا يحمل معه جيوبا.

إنني مكشوف بالكامل، وأتنفس بحدة. ربما أتنفس بحدة عندما أركض، لأعقد صداقة سريعة مع الهواء الذي أعبره، وفي الحجرة، ربما لن أعقد أية صداقة مع هوائها حتى أشهقه بالكامل، وأزفره بالكامل، بحيث لا تبقى ذرة واحدة من الحجرة خارج رئتي، القشعريرة تأخذ شكلها النهائي: جسدي.

أظن أن شيئا لم يكن ليحدث لو نمت بملابسي، كنت قد فعلت ذلك مرارا، وعندما كنت أستيقظ، أوقظ ملابسي، وأرحل، دون أن يحدث شيء يذكر، كنت صغيرا جدا، حينما جاءت أمي بملابس، ودارت بها أمامي، قالت بأن ذلك ضروري لحياتنا، نرتدي ملابس من الأفضل أن تكون جديدة، أو على الأقل، نظيفة وحالما نستغني عنها. نخلعها ونضعها في زاوية لم تقل لي أمي لم يرتدي الناس عادة ملابس، قالت لي فقط بأن ذلك ضروري لحياتنا، ثم وضعتني في ملابسي دفعة واحدة، ورحلت. أمي التي كانت نقية جدا، وشرسة جدا أحبتني، لأنني ابنها، بكرها بالذات، لكنها لم تقل لي لم يرتدي الناس عادة ملابس، لم تقل لي مثلا بأن هناك أعضاء في جسومنا تثير الآخرين، تخيفهم، أو تدفعهم الى قتلنا، لأنهم أرادوها لهم، قالت لي فقط بأن ذلك ضروري لحياتنا.

أجلس الآن في زاوية من الحجرة بعد أن أكون قد جلست في نفسي، وأرصد شيئا ما، لابد أن ملامحي تتبدل بين الفينة، والأخرى، وأكسب المزيد منها مع الوقت، هناك ملامح في الصباح تختلف عنها في المساء، وملامح في الصمت تختلف عنها في الكلام، ملامح كثيرة وكافية تماما لقضاء حياة على كوكب.

أعرف أن مسافات طويلة ينبغي أن تقطع أولا قبل أن يتبدل ملمح ما في وجه، وأحيانا تقطع دون أن يحدث ذلك، ولكن، كم من المسافة ينبغي علينا أن نقطع قبل أن نمسك الملمح الأخير في وجه إنسان ميت تسلل خارج نفسه خفية، بلا ملامح؟

.... الملمح الأخير في وجه إنسان ميت..

... كأن ذلك كاف.

الوقت مساء:

أتذكر شخصا توقف في وجهي مثل صرخة، ولم أتبين من وجهه شيئا. كنت قد أفقت توا، كما لو بين نومتين، المساء وقت مناسب دوما لتذكر ما حدث، أستطيع أن أفعل ذلك بمزيد من اللذة والألم، أتذكر، شيء حسن أن تقضي نهارك كله دون أن تتذكر شيئا حدث لك قبل قليل، تعيش فقط، ثم تفعل ذلك كله في المساء، تتذكر النهار كله دفعة واحدة وتنام.

قصيدتان

نجاة العدواني*

شرفة على خرائب روحك

حدق في عيني
وتأمل خرائب روحك
فأنا يوم تشقق رحم
وابتلعتني صرخة ثكلى
صماء جئت
أتهجى خطاي
بنصف عينها كانت ترمقني
امرأة تتوارى في دخان القلب.
فيا أيها البعيد العالي
بأصابعك سرح غيمة تلبدت
فوق جبين الشمس،
زفني في هودج الحب
حمامة
ودع عشقك في الريش
يفرخ
وبالهديل أهدهد
أشجان شرفتك المغلقة
على جراحك
الباردة.
أعاصير شوق
تهز بلور المسافات.
وفي الحدود أختام تساقط
بين أقدام لهفتي
ثوبي النار
تحتوي خطاياك
يسحبك نحوي
ناي عابدة
في الريح أرحل أغنية جذلى
تعانق سعف نخلة
وتطـير،
فافتح الشرفة
الليلة
قبل شجيرات اللبلاب،
زمن يشرد قصائدنا
فتضيق الأزقة

والليالي تطول
وأنسج من سنابل الوقت
أغطية للقلب
وأنت عن صوت بدوية
ضاع في البيادر
تبحث أنت.
في دمي حرقوا مدنا
وبين شفتي خنقوا أغنية
ترضع من ثدي حنيني..
أصوغ من عظام أجدادي
قلادة لانعاش ذاكرة الوطن المعطلة
المعطلة
ألطم بما تبقى من أظافري
ذكورة وقت يتخنث
بالأكاذيب..
أهطل دمعا ممزوجا
برائحة القبائل
وحداء القوافل..
ولأنني ما تبقى
من البدو ...
أرحل
نحو
العدم

وقت راسبوتين

راسبوتين
يا أغنية ماجنة
في عيني قيصرة
قاصرة أنا
على أعتاب طلاسمك.
مشاعر بغض
تحك دمي،
فأسربل الضعفاء بنظرة مقت
والأرض برؤيا تشققها ألما
واحتضارا..
وأرشق السماء
بسهم يفجر قلبها اليابس

أكره امرأة تصارعني
فأصرعها على تعبي..
وهي تمرّغ فما مرتجفا
بين قدمي
وتنوح.
أناديك فأقبل
من كل الأبواب
كأن روحي انجبلت
بأقسى أضلاعك
أرسل في الطوفان
سفنا تزفني
الى عالم يجمعنا:
أنت والقيصرة
والهلاك/ أنا.
وقتك آزف فأقبل
وارم الأفئدة
بجمر مجونك
إن النساء نشوة تلاشين
خارج الأمكنة..
فجر مكامن الحب فينا
وأرنا مدنا
أغلقها سدنة كعبة المرائين
قل لي : من أنا؟
صف ملامحي المختلطة
فالوجوه ارتدت أقنعتها باكرا.
في المرآة منديل أبيض
قد يؤشر دمعا سفكته عينان
حفت بهما الدوائر السود..
راسبوتين
يا صاحب هذا الوقت
أقبل
وانفث همسك الشيطاني
في دمي
لهبا على رغبات
خضـــراء

* شاعرة من تونس.

قصائد

محمد محمد اللوزي*

◆ أعميان

يحسب الأعمى أن كل ما حوله جدران
ويحسب المبصر أن كل ما حوله فراغ
وحين يمشيان
يصطدم المبصر بالجدران
ويتعثر الأعمى بالفراغ

◆ صواب

جرائم كثيرة اقترفها الصفر
دون أن نسائله
والاجدر أن نغفر لكل من أخطأوا
لأن في الصواب ألما
ألم الصواب نفسه.
إنني أحبك
وأعرف أنك تخونين

◆ غياب

كفن الغياب أيامي
أكان حتما علي أن أشعر بالخسارة
حين أراك
بياض كثيف حاصرك
غير أني من استسلم للحصار
كفن الغياب أيامي
كفنه أسود هذا الغياب

◆ صديق

حين يأتيك مبتسما
لا تصوب عليه نفس المسدس
الأيام أنانية
وأنا لا أستطيع التجديف.

بريشة الفنان: جبر علوان. العراق

★ شاعر من اليمن.

ملف

خورخي لويس بورخيس

سيد الظلام في مئوية ميلاده



بورخيس بعدسة
أماندا أورتيجا

«حبذا لو يأتي الموت
دفعة واحدة
مثل الثور الخرافي
في حكاياتي»
بورخيس



بورخيس الذي يحتاج الى مئة عام لكي يموت
لا تبكي من أجله ..... أرجنتينا

مـــرام المصـــــري*

ليس الموت أقل صعوبة على الفهم ولا أقل روعة من الحياة

كما يحتفل بميلاد رجل على قيد الحياة احتفلت عاصمة الارجنتين بوينس ايريس بمرور ١٠٠ عام على ميلاد طفلها وأحد الألغاز الأدبية في القرن العشرين، خورخي لويس بورخيس.

ولا غرابة في ذلك، فبورخيس حي وأكثر حياة من ذي قبل لقد تُرجم الى عشرات اللغات، واستُلهم في عشرات اللغات، وشُرف في العالم بأسره، وعلى الرغم من إصراره على نفي الصفة الكوزموبوليتية عن نفسه، فقد ظل مثالا للعجينة الكونية، غرف من الثقافات وحولها وجعل منها خلاصة حيوية خاصة به وحده، خُلق في بوينس ايريس وتربى في سويسرا، ونشأ على الأدب الانجليزي منذ طفولته، ثم واصل الترحال في الثقافات والعقائد والفلسفات، في أنواع الأدب في الشعر والنثر وفي أشكال التعبير التي صنعت فرادته العالمية سنة بعد أخرى.

١٩٩٩/٨/١٦

بدعوة من «جمعية بورخيس» سافرت في هذا اليوم الى بوينس ايريس، للمشاركة في مئوية بورخيس، دعي نحو ٤٠ أديبا وشاعرا (كان بينهم البرتغالي خوسيه ساراماغو حامل نوبل للآداب عام ١٩٩٨)، لاحياء أسبوع ثقافي في العاصمة الارجنتينية، مسقط رأس الشاعر ومصدر إلهامه، والمدينة التي ارتبطت بعمله بشكل وثيق كما لو أنها نبع شرب منه عوالمه الخاصة، خالقا أساطيره وشخصياته وحكاياته. وكنت أتأبط كتاب الشاعر اللبناني عيسى مخلوف «الأحلام المشرقية أو بورخيس في متاهات ألف ليلة».

وصلت بعد قضاء نصف ليلة وليلة في طرقات السماء المعبدة برفقة الشاعر الفرنسي ليونيل ري، مرهقة من هذه الليلة الطويلة، ها أنني أمام مفاجأة أولى: صلاحية جواز سفري انتهت منذ يومين! علمت هذا بعد انتظار مقلق، لعدم تمكني من التفاهم مع الموظف الذي لا يعرف لغة غير لغته.

تعبة وحائرة. تعبة وخائفة. كان علي أن أختار واحدا من اثنين: إما العودة من حيث أتيت، أو دفع غرامة مالية ليس معي منها حتى النصف.

أحسست بمهانة من يطرق بابا ولا يلقى مجيبا.. صامتة على مقعد خشبي.. غريبة كما لم أشعر من قبل... أمام حائط من الموظفين فسبقتني، كالعادة دموعي.

واذا بصوت من داخلي يغني Don't cry for me, Argentina ! لا تبكي لأجلي... أرجنتينا! غنيت الأغنية لنفسي. غنيتها لي بصوت منخفض كتنويمة أم، لأحاول تخفيف الاحساس بالغضب والخوف ثم بدأت أبدل الكلمات مبتسمة:

(لن أبكي لأجلك.. أرجنتينا).

٨/١٧

خرجت الى النور بعد دفع الغرامة. كان الباص بانتظاري مع الشعراء الأسبان وبينهم الشاعر ألفاريس، وجدت ذلك رائعا، فلقد ضحوا براحتهم من أجلي.

عندما صعدت الى الباص صفقوا لي جميعا وكأنني ربحت حربا، فعلاوة على مشكلة جواز السفر ضاعت حقيبة سفري التي تحتوي كل ملابسي. لن أبكي لأجلك يا أرجنتينا.

ها أنا أخيرا في الأرجنتين، في صباح بارد ومشمس.. ها أنا في بوينس ايريس.. سأمشي على نفس الطرقات والأرصفة التي مشى عليها بورخيس وسأستنشق نفس الهواء. سأفتح عيني وكل حواسي كمن يضم اليه حبيبا، لأسجل في ذاكرتي هذا العبور.. العبور القصير كإسراء. فأنا شاهدة لحدث لن يتكرر، لا أحمل آلة تصوير سوى عيني وأحاسيس جندتها لأقصها على التاريخ من خلال منظاري.

وصلنا الى فندق «ماي فلور» استقبلتني غرفة رحبة ورغبة عارمة في النوم على السرير الواسع! إلا أن رغبة التجول في مدينة بورخيس كانت أقوى، بوينس ايريس التي يصورها حميمة، غامضة مدينة ذكريات الطفولة: «طرقات بوينس ايريس / مثل امعاء روحي».

وفي اكتشاف هذه المدينة لابد أنني سأتعرف على بورخيس أكثر من أي كتاب قرأته عنه، كما لو أنني سأدخل روحه وأمعاءه.

وفي كل حال كان علي الخروج لتمديد جواز سفري، ولحسن الحظ كانت السفارة قريبة من الفندق. إلا أننا ذهبنا في الطريق المعاكس مما جعلنا نمشي حوالي الساعة والنصف في متاهة تشبه المتاهات البورخسية (المتاهة تقتبس دائما في الحديث عن أدب بورخيس، لدرجة أن مترجميه الانجليز

---

* شاعرة ومترجمة من سوريا تقيم في باريس.

والفرنسيين أطلقوا الاسم على مجموعة كاملة من القصص التي تحمل عنوانا آخر في الأصل الاسباني، فضلا عن أن بورخيس نفسه لم يعنون أيا من كتبه بهذه الكلمة، وإن كانت صورة المتاهة تختصر روح عمله).

كنا حقا في متاهة بدأت أفقد الأمل في الوصول، تقودنا خريطة لا نعرف قراءتها، وأرجنتينيون لا يعبأون بالتحدث بغير الاسبانية. وتعب ضرير مثل بورخيس يجرنا. حتى وقعنا على زوجين شعرا بورطتنا، فسألناهما يائسين فيما إذا كانا يتحدثان الفرنسية أو الانجليزية، فإذا بهما يردان بحماس مدهش بأن ابنتهما تتحدث الفرنسية جيدا! وبما أن ابنتهما تتحدث الفرنسية جيدا فقد أشرت بأصبعي الى المكان المقصود على الخريطة. سمعنا كلمة «باص» ثم بدأ يبحثان في جيوبهما وأخرجا بيزوسا ونصف، ثمن تذكرة الباص، استنكرنا، بفرح حاجتنا الى المال، لكنهما أصرا بشدة، كان من المستحيل الرفض، وكيف لي أن أرفض كرما تلقائيا كهذا... نبيلا كهذا؟

نظرت الى مرافقي متسائلة: ألهذه الدرجة تبدو علينا الحاجة الى المال؟

طبعا لم نستقل الباص، وادخرنا ضاحكين سعر البطاقة لاستعمالها في غرض آخر.

آه .. لن أبكي لأجلك ... أرجنتينا!

٨/١٨

يوم الافتتاح، في الصالة الوطنية للفنون الجميلة، الواقعة في شارع Del Libertador رقم ١٤٧٣. ترأست الحفل ماريا كوداما، أرملة بورخيس وحاملة ميراثه. لم تكن له ذرية، ما عدا كتبه، أتساءل لماذا؟ لم أجد مرجعا في هذا الموضوع. كان الاعلام حاضرا. ووجوه العاصمة مثل أبناء الشعب. كان الاحتفال قد ترافق مع حملة تعليمية في المدارس والجامعات. للتعريف بأعمال بورخيس.

في مدخل صالة العرض تتوسط الحائط لوحة رمادية لبورخيس، بعيون صفراء هابطة تشعرك بألمه ومعاناته. ولكنه، كما بدا لي لم يكن بحاجة الى العينين. عالمه كان خارج حدود الرؤية. عالم نحن فيه العميان وهو المبصر.

ثم تبدأ الرحلة في حياة الكاتب، منذ طفولته وحتى مماته، الحياة معلبة داخل فترينات زجاجية مضاءة، أشياؤه ملابسه، لوحاته المفضلة مسودات كتبه مخطوطة «ألف» بخطه الغريب: نحيل وصغير كالنمل، ولكنه واضح مصفوف بترتيب لا أثر للتردد فيه حول احتمالات عديدة، كيف ازداد نحولا،وكيف تضاءل عندما بدأ يفقد بصره وغمرته العتمة في الخمسين من عمره. رسومه على دفاتره، صوره وهو صغير (ولد قبل الأوان، في الشهر الثامن، وكان وسيما). صوره وهو في فتى، ورجل وشيخ هرم، دون بيل Don Bell يصفه: كان أمامي رجل صغير هش يلبس بدلة رمادية تعطيه مظهرا محافظا وأنيقا، كل ما ننتظره من أمريكي - لاتيني ذي جذور أوروبية، بدا لي ذا طبيعة محببة وساحرة، وفي الحقيقة في كل الصور التي رأيتها أحسست بأناقته وارستقراطية حركاته. صور عائلته جدته وجده. أخته نورا. ثم صوره مع أمه التي كان على علاقة غريبة بها. لم أجد له صورا مع نساء أخريات عدا صوره مع زوجته الصغيرة ماريا كوداما التي تزوجها قبل موته بقليل، تساءلت: ألم يكن لديه عشيقات؟ أين صورهن؟ علمت بأن ماريا قد ألغت كل النساء اللواتي عرفهن قبلها، إن كيدهن عظيم! قلت ضاحكة، ويبدو أن الموضوع متأزم جدا، اذ توجد جمعية أخرى اسمها «بورخسينا» تعادي ماريا وتنفي شرعية المستندات. إلا أن القافلة تسير.

لابد أن هناك أمورا عائلية وشخصية على التاريخ أن يسدل ستارا من الغموض والنسيان عليها، حتى لو أنني أعتقد بأنه لا يحق لأحد أن يمحو فترة من حياة الآخر. كان بودي التحدث بشكل خاص مع ماريا البالغة الأناقة واللطف في تعاملها مع الجميع أحيانا تخص كلا منا بسؤال شخصي تشعره بأنه من المقربين سأكتب عنها لاحقا. شخصية غامضة وسرية.

انتهى المساء بحفلة عشاء.

٨/١٩

تجولت صباحا في المدينة الشاسعة والمجهولة التي أثرت كثيرا على أدب بورخيس، وإذا كان الانسان نتيجة بيئته، فإن بورخيس مثال حي على ذلك، العلاقة الغريبة بينه وبينها تسمح بتخيل أنهما خلقا ليكمل أحدهما الآخر، وكما تختلف وجوه بورخيس كذلك توجد وجوه مختلفة لبوينس ايريس:

«لا أظن أن بوينس ايريس
قد ابتدأت
إنها خالدة كالماء وكالهواء».

ولد في منتصف شارع توكمين، ترعرع في شارع سيرانو في الشمال البعيد من باليرمو، وباليرمو هذه منطقة موبوءة وخطيرة، تسكنها المافيا الايطالية والخارجون عن القانون. «لسنوات طويلة ظننت بأنني تربيت في المنطقة الصعبة من بوينس ايريس، جيرانها، شوارعها العشوائية المغطاة بالغبار. الحقيقة أنني تربيت في حديقة».

ذلك لأن الفتى خورخي كان نادر الخروج من منزله. والنزهة الوحيدة هي الى حديقة الحيوانات حيث ينتظره النمر الملكي البنغالي، الذي كان يبعث فيه الحماس، بألوانه، بهدوئه وشراسته الدقيقة والقاضية العطشى للدماء والجميلة!

«حتى ساعة الغروب
كم مرة كان بإمكاني
رؤية نمر البنغال القدير
يروح ويجيء على طريقه المحتوم.
خلف قضبان الحديد
سجنه
ولابد أنه سجنه
....
....
الآن مع توالي السنين

هجرتني الألوان الجميلة الأخرى
بقي لي الضوء الغامض
الظل المبهم
ذهب البداية ....
آه أيها النمر
يا ألق الأسطورة والوهم
أيها الذهب التحفة
فروتك ما ترغب هذه الأيادي».
(من كتاب «الأحلام المشرقية»)

متعة خورخي في سنوات التعلم الأولى كانت أقاصيص وحكايا صديقي ابيه ماسيدانيو فرنانديز وكاريفو، وكان هو الشاهد الأبكم على ما يدور : يختزن ويخترع ، تربى في مكتبة والده حيث كانت مطالعاته الأولى ألف ليلة وليلة، روايات شارلز ديكنز ومارك توين، أقاصيص هـ ج. ولز، ستفنسن ، وكيبلنغ، يقول في سيرة ايفاريستو كاريفو : «الشخصيات التي تزورني كل صباح ، وأسدلت على ليالي خوفا لذيذا، هم القرصان الأعمى في رواية ستفنسن، يحتضر تحت صهوة الجواد. الخائن الذي يتخلى عن صديقه في القمر. المسافر في الوقت الذي يحضر معه من المستقبل زهرة ذابلة. الجني السجين. غطاء الرأس الخراساني الذي يخفي مرض البرص».

يا له من عالم وديع لطفل، أي روح مسكونة هي روحه وأي قدر قدره؟ قدر عبقري، رجل غير عادي من حاملي النار المقدسة من المعذبين السعداء.

كان علي الذهاب الى المتحف الوطني للفنون الجميلة لكون معظم القراءات والمحاضرات موزعة بين مقر الجمعية والمتحف. كنت قلقة بعض الشيء، فموعد قراءتي حدد في ساعة متأخرة من الليل. حضرت قصيدة «السبت» لألقيها باللغة العربية بناء على طلب الشاعر ألفاريس. حمدت الله على أنهم لا يفهمون العربية في حال أنني أخطأت بالضمة والفتحة ولكني نجحت في ألا أخطيء احتراما لجهلهم واحتراما للقصيدة.

عدت الى الفندق مشيا على الأقدام، لتتذكر الطرقات وقع أقدامي.. الطرقات الطويلة المليئة بالمارة. كما يمتليء جسد فتي بالدماء. لاحظت شبههم بالايطاليين، أناقة مدروسة وعضلات تعب على صقلها . خليط بشري أوروبي الملامح، إذ نادرا ما قابلت هنودا حمرا («أورغاي» كما يسمونهم) سيارات تتنفس الدخان، صفراء كالرمل، تأتيك من كل حدب وصوب، سائقوها يلتزمون الصمت. ولا عجب فلم أكن قادرة على محادثتهم فمن عادتي أيضا الثرثرة مع سائقي التاكسي، لهم ثقافة خاصة ويعرفون أشياء كثيرة ، ثم إن الحديث خاصة انسانية ، ودليل على احترام الآخر وأخذه بعين الاعتبار، لابد وأن أتعلم الاسبانية ، لابد.

قرأت بعد عشاء أنيق مع الشاعر الاسباني وشاعر أرجنتيني.

«لا حب عندك
لكن جمالك يغمر بأعجوبته الزمن
فيك السعادة
كما الربيع في الورقة النضرة..

ولامتلائي بذلك الجمال كان بودي أن أصمت وأنا أقرأ القصيدة بلغة لم تكتب بها ولكنها جعلت منها قصيدة جميلة لا تقل جمالا عن الأصلية.

«في القاعة الصعبة تبحث
عزلتنا الواحدة عن الأخرى كالعميان
بعد المساء
يبقى بياض جسدك البهي
ثمة غناء في حبنا
يشبه النفس».
(من كتاب «الأحلام المشرقية»)

وكنا جميعا في عزلتنا تنسجنا هذه القصيدة بخيط من الوصل، وكأننا روح واحدة ، أم ربما لأننا روح واحدة؟ (لن أبكي لأجلك .. أرجنتينا!).

٨/١٩

في جمعية بورخيس الواقعة في شارع أنشورينا Anchorina رقم ١٦٦٠ ألقت البروفيسورة سوزانا ريغمرني من جامعة فينيسيا محاضرة أعقبها فرناندو ردوريغيز من معهد سيرفانتيس في اسبانيا. بعدهما حان وقت الغذاء الجسدي. وكان في مطعم داخل مكتبة. أحب ساعة الأكل حين نجتمع جميعا. لا شيء مهما عدا الحاجة الحياتية الأحاديث الجانبية، النظرات الضائعة والمتلاقية، مسكة السكين لهذا أو لتلك ، انحناءة الظهر.. كل هذا يجعل الوقت ثمينا، وكأنه طقس من طقوس العبادة.

تجولت في المدينة عقب غداء نباتي، مع أنني في مدينة اللحم. فاللحم الارجنتيني ذو سمعة لا تضاهيها سمعة لحم آخر. مررت بشارع قرطبة ، وشارع فلوريدا، وكان تجوالي يقودني دائما الى العمود الأبيض الطويل الذي يفتخر به سكان بوينس ايريس، والذي لا يشبه من قريب أو بعيد المسلة الفرعونية في باريس ولا عمود سمعان في حلب. ولا عمود جوبيتر في بعلبك، كأنه مصنوع من كرتون ليس له علاقة بالمكان ، ولكنه منتصب وشامخ. يا لها من رغبة ملحة وخالدة في اختراق السماء.

هذا المنظر أو ذاك.. هذه الرائحة . هذه الوجوه ، لابد وأن تكون قد مكثت في ذاكرة بورخيس عندما ذهب الى أوروبا. فذاكرة بورخيس متيقظة وحافظة لدرجة مدهشة، وهذا ما كان يأمل أن يجده عندما عاد إليها في العشرينات . (كان يبحث بقلق ولكن ببقايا شك يطفو في رؤيته . كان عليه أن يلقي نظرة على أوروبا وأخرى على بوينس ايريس ، كمدينة أمريكية مختلفة عن باريس ومدريد ، بوصفها مدنا غير قابلة للتغيير أصبح وحيدا

يدور في حناياها وساحاتها، طرقاتها وبيوتها، في تجوال عشوائي)(رودريغيز) «أحب بورخيس دائما بوينس ايريس القديمة، تلك التي كانت في القرن التاسع عشر، والتي ظلت مسمرة ومثبتة في لوحات أخته نورا»، (مونيفال).

وعدا عن مدينته التي تسكن أعماله كانت المرايا، المتاهة، النهر ، النمر، السيف هي الرموز المتكررة والمضادة أحيانا. والتي أصبح سجينا لها : «لقد سئمت من المتاهات والمرايا والنمور وكل ما تبقى».

لكنني لم أسأم من تجوالي في شوارع المدينة، داخلة حاناتها متخيلة أن بورخيس يجلس مقابل الجميع. رجل واحد هو كل الرجال ، وهذه واحدة من خصائص فكره، إذ نعثر في أمكنة كثيرة من أعماله على رفض الشخصية الفردية.

وفي قصة «شكل السيف » يقول على لسان شخصيته جون فينستانمون : «ما يفعله رجل واحد هو بالضبط ما يفعله كل الرجال، وشوبنهاور على حق حين يقول : أنا الآخرون ، وأي رجل هو كل الرجال».

كلما تعرفت على بورخيس تعرفت أكثر على الأقنعة والوجوه المتعددة التي كان يستعملها أو ينتحلها، مؤمنا أن الأدب ليس سوى لعبة، فنلعب معه بجد حتى تصبح اللعبة الحقيقة كاملة.

و.... لن أبكي لأجلك .. أرجنتينا!.

٢٠/ ٨

استيقاظ صعب، لم أحلم بالقرصان الأعمى ، ولم أنقلب الى فراشة ، ولم أصبح شهرزاد.

فطور طيب حيث ألتقي بنصف الشعراء ، لأن النصف الآخر ينام في فندق آخر (هو متحف البوليس!). وكم يبدو عجيبا أن يتجمع شعراء في مكان كهذا، فمن ينسى الفترة الدكتاتورية التي مرت بها الأرجنتين، والحكم البوليسي الذي عانت منه؟ مكان بارد، ديكور بني يلائم الذوق العسكري ولابد.

يقول مونيفال :«لقد عانى بورخيس كثيرا أثناء الفترة ، إذ كان يكره بيرون. كان يمشي بخطوات عصبية . يقطع الشوارع المزينة بصورة الدكتاتور وزوجته الشقراء. كان يرى مدينته مهانة تحت وطأة الحاكم». وأطوار معاناته هذه مسجلة في أعماله «الموت والبوصلة»، «الانتظار »، ثم «عيدالوحش» التي كتبها مع كازاريس. هذه العلاقة السيئة مع الحاكم أجبرته على أن يترك المكتبة الوطنية ليصبح مدير مزرعة للدجاج والأرانب.

والبروفيسور دوتورو لديه تفسير آخر لمواقف بورخيس السياسية: «الغريب في بورخيس هو ذلك الحس الانساني الذي يطبع كتاباته، رغم أنه كان يمينيا أكثر منه يساريا، لقد كتب يمدح بينوشيه، ولم يخف اعجابه بهتلر». ولقد كتب ذات يوم :«لقد عوملت ألمانيا بشكل سيء من قبل أعدائها. هذا السبب يعطيها الحق في أن تحرق وتدمر، وأن تغزو كل أمم أوروبا، والعالم كله ربما».

هذه التناقضات تجعل من بورخيس موضوعا للجدل والنقاش ، ويوم وقع في يدي كتاب عن بورخيس واسرائيل صدمت نوعا ما، وحاولت أن أسأل فيما اذا كان من مؤيدي اسرائيل، وهل كانت مواقفه غامضة وازدواجية هذا أيضا، وللأسف لم أستطع الاطلاع على الكتاب لأنه باللغة الاسبانية قيل لي بأنه كتب قصيدتين عن اسرائيل : «اسرائيل الموجودة في الكتاب المقدس ربما».

خرجت من الفندق ومررت بالقرب من مبنى في غاية الجمال. زهري الحجارة وذي هندسة رائعة،هو مبنى «شركة المياه» أظنه من أجمل ما رأيت ، ثم وجدت نفسي أمام المكتبة التي فيها قضى بورخيس حياته محاطا بأرواح الكتب ... بأنفاسها ... برائحتها خياله المبصر يتجول في رفوفها بدون تعب أو ملل.

حل موعد العشاء بعد المحاضرات التي لم أكن أفهم منها حرفا، والتي كنت أذهب لسماعها احتراما للجهد الذي يبذله الباحث من أجل كتابتها، واحترامي للدعوة التي وجهت إلي بأن أشاركهم هذا المهرجان كان العشاء في مقر اتحاد الكتاب في شارع «مكسيكو» رقم ٥٢٤. في منطقة شعبية وعلى ما يبدو أنه يشبه بيت بورخيس ، وعندما شربت الماء فيه تذكرت مقطعا مضحكا قرأته ذات مرة عن طفولة بورخيس.

يقول ، في رد على سؤال س.ف.مورينو: «قالت لي أمي : عندما نستأجر أو نشتري بيتا علينا أن نسأل إذا كانت هناك سلحفاة يردون علينا : طبعا أيها السيد اطمئن توجد سلحفاة ، ذلك لأننا كنا نعتقد بأن السلحفاة كانت نوعا من المصفاة التي تأكل الحشرات. ولكن لم أتأخر حتى عرفت أن السلحفاة لا تنقي الماء بل توسخه بدورها. في مونتيفيديو كنا نسأل: هل هناك ضفدعة؟ السلحفاة والضفدع كانتا هناك، أمي وأنا. شربنا ماء السلحفاة خلال سنوات طويلة. ولم نكن نقرف».

هنا أيضا في هذا البيت يوجد متحف صغير لبورخيس، صوره وكتبه. كنا نقول بحسرة بأن الأهمية المعطاة لبورخيس في وطنه والعالم هي حلم كل مبدع ، بل كل إنسان. ونادرا ما وجدت أحدا لا يسعى الى ذلك الحلم بطريقة أو أخرى. كأننا نريد أن نشبه أونسرق خاصة من خصائص الآلهة: الخلود. تذكرت قصيدة للشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا، تأثرت بها كثيرا:

مرت العربة في الشارع ثم غابت
والشارع لم يجد نفسه لا أكثر جمالا ولا حتى أكثر قبحا
هكذا هو كل صنيع البشر في رحابة العالم
لا نأخذ شيئا.... ولا نضيف شيئا. إننا نعبر
وننسى
والشمس دوما في موعدها المحدد كل صباح

وعلى الرغم من قوله : «أعبر أيها العصفور / أعبر وعلمني العبور» إلا أن بيسوا أصبح خالدا... مثل بورخيس مثل أبي العلاء المعري، قررت أن أحتفظ بمسوداتي بأقلامي ، بـ... فمن يدري؟!

٢١ / ٨

صباح السبت رحلة الى مدينة الـ«تيغر» Tiger تشبه ،

كما قيل لي بفخر، مدينة فينيسيا في ايطاليا، يحيط بها نهر، يتشعب فيها كالعروق، طقس بارد بل قارس يوم يشبه آخر يوم من شتاء رمادي مشمس. هواء يدخل العظم. تحدثوا عن شعر بورخيس، وعن أهمية نثره التي تفوق شعره، فتذكرت قول مونيفال بأن أفضل شعر بورخيس ذاتي بشكل مطلق، في صوره عن عالمه اليومي: «كل ما هو شعر حقيقي ينطلق عنده من تجاربه الذاتية حتى لو اتخذت أقنعة واستعارات ومقولات وعبارات أدبية سابقة»، ذلك كله على الرغم من أن بورخيس كان يردد: «ليس لي الادعاء بأنني شاعر. لست سوى رجل أدب. رجل يتحدث وليس رجلا يغني».

كان بوده أن يكتب شعرا مثل شعر شكسبير وويتمان، عودته الى الشعر سنة ١٩٥٦ لم تغير هذا الموقف. وغزارة كتاباته الشعرية لم تجعله يعتبر نفسه شاعرا أكثر منه ناثرا، على العكس، إذ صرح في حوار مع ر. ليما: الجزء الأقل تلفا من نتاجي الأدبي هو الحكايا». هذا الرأي يشاطره به معظم قرائه وعندما سألني التليفزيون الأرجنتيني أي عمل أعرفه وأحبه من أعماله، وقلت شعره. بدا على محدثي أنه دهش كثيرا.

توقفنا بعد الغداء أمام نهر Riodel la Palta الذي يفصل الأوروجواي عن الأرجنتين. عريض لدرجة لا تسمح برؤية الضفة الأخرى، لا يشبه بردى ولا أي نهر آخر. عندما وقفت على ضفافه شعرت أنني أسجد أمام قوة هائلة. الطبيعة لا يضاهيها التخييل إلا عند بورخيس. تابعنا المسير لزيارة متحف آثار خصصت احدى غرفه الكبيرة للأقنعة، مجموعة غريبة، وكأنه لا يكفي قناع واحد لنسكن في إهاب أشخاص آخرين، كأنها كانت تتفحصنا، نحن الذين كنا نتفحصها. يقول مونيفال: «مثل مالارميه وويتمان خلق بورخيس كيانا موازيا لعمله الأدبي: شخصية الكاتب خورخي لويس بورخيس، خلفه يتخفى الممثل اللاتيني، مثله مثل الممثل اليوناني، يستخدم القناع من أجل اعطاء ملامح أوضح للشخصية. ذلك ما نراه في كتاب «بورخيس وأنا» الأكثر غرابة: «حياتي هروب، وأنني أضيع كل شيء وكل شيء يذهب الى النسيان أو الى الآخر. لا أعرف من منهما يكتب هذه الصفحة». هذا القناع المزدوج الذي خلقه الكاتب خلال حياته الأدبية الممتدة خلال خمسين عاما.

خرجت من المتحف ممتلئة بمشاعر مضطربة، كطفل تلقى نفحة من الهواء أكثر مما تتحمل رئته فاختنق، ذهبت الى الفندق لارتاح، لأخفف من هذا الحمل، إلا أنني لم أفعل. الخارج يدعوني. الفضول يحرضني أريد أن أغرف حتى الشبع من هذا الحلم الذي لابد وأنه .. لن يتكرر.

خرجت الى شوارع المدينة التي أحبها بورخيس والتي عرف، وهجر، وعنها قال: إنها الأكثر جمالا. شارع «بلانكو انكلاد» الذي يصنع زاوية مع شارع «فيللا كيريسبو» لطافة شارع «بليجرينو» والعذوبة التي تقطر من شارع «الماغرو»، الضفاف الهادئة الملتوية لحي «باليرمو» والسماء الواسعة في «فيللا أورتيزار»، والصمت العميق المخيم على «لاس سينكوا اسكيناس».

عندما انتقلت أسرة بورخيس الى شارع «بيوريدون» رقم ٢١٩٠، في عام ١٩٢٩، كانت شقته الجديدة تطل على منظر كبير لمقبرة «لاريكولتا». النهر مقهى «متري».، والشاعر المليء بعربات الترامواي، وأشياء أخرى مختلفة. كان يطوف في عالم ليس موجودا في الجغرافيا ولا في التاريخ. ولكن في الكلمات.

بورخيس الحر، المتشعب، المزدوج والمتفرد. ينتظرني في مسرح «كولون» أقدم مسارح المدينة، حيث أقام له الفنانون حفلا تكريميا وغنوا له وحده.

لا تبكي لأجله ... أرجنتينا!

٨/٢٢

الأحد، جولة في منطقة Boca. بيوتها ملونة مدهونة بالأحمر والأصفر، استوطنها المهاجرون الايطاليون، جميلة للغاية. نادرا ما وجدت جمالا في الفقر، إلا أنني استمتعت وكأنني أرى لوحة مليئة بالحياة تجولنا في منطقة تشبه مونمارتر في باريس، حيث يوجد الفنانون من رسامين ومغنين وعازفي جيتار وباعة، و... رقصة التانجو التي أتت من أفقر أحياء المدينة، المصنوع من أجساد تنتحب وتتألم وتفرح وتأمل، نساء التانجو مفتولات السيقان بثياب خفيفة رغم البرد، بتنانير مفتوحة حتى أعلى الفخذ، قوية وهشة ككأس شمبانيا، يقتربن ويبتعدن. يسلمن أجسادهن بطاعة من يخاف الهجر.. ثم يهجرن! فراشهن الهواء وأجساد شركائهن القوية التي تبعث النشوة والحركة، بدقة من يحفظ الدرس عن ظهر قلب يتفنن بالخضوع والنفور، والرجل بابتسامة مواربة لكي يحافظ على توازنه يقودها أو تقوده. سيناريو صامت مدهش يلخص الحب، لعبة الاغواء في قمة انجازها، قررت أن أتعلم رقصة التانجو، فهل كان بورخيس يرقص؟

تابعنا الجولة لنذهب بعدها الى المتحف حيث أقيمت قراءات شعرية، منها للشاعر الفرنسي دومينيك سامبيرو. قراءة مؤثرة. بعدها عشاء في «ريكوليتا» التي كما ذكرت هي المنطقة التي سكن فيها بورخيس، والتي ترك فيها الفرنسيون علائم مميزة. انها المنطقة الأكثر اصطفاء لساحاتها، لحدائقها لأشجارها، يا لها من أشجار كبيرة جميلة، تنبثق بقوة غريبة كأذرع نساء متضرعات. وسبب ازدهارها مرتبط بالحمى الصفراء التي ضربت المدينة عام ١٨٧١ وأبادت ١٠٪ من سكان بوينس ايريس، وأجبرت الأغنياء على الهجرة الى شمال المدينة بحثا عن نظافة الهواء.

لكن بورخيس عاش أيضا في منطقة «باليرمو» التي كان لها عليه جاذبية نجدها في أدبه، إذ وقع تحت سحر نافخي النار والرجال الذين يسمون «كومبارديتو». وهم الذين يقتلون بدون سبب سوى أن يظهروا شرفهم وفحولتهم، ولهذا كانت السكين من الرموز المتداولة في كتبه. كانت من هواجسه دائما وفي معظم قصصه أبطاله يموتون بسكين أو ينتحرون بسكين، وعندما سأله دون بيل عن هذا أجاب: «لأنه سلاح يضع الرجل

على المحك، ثم لأن أجدادي عساكر . لقد رأيت سيوفا في البيت وأعتقد أنه كان لها استخدام آخر غير الزينة ، أليس كذلك ؟ جدي حارب عند وقوع الاضطرابات على الحدود مع الأوروجواي ، جد جدي واجه الاسبان والبرازيليين. إذن أنا من طبقة عسكرية وهذا ربما يفسر أشياء كثيرة في قصصي».

يقول رودريغيز مونيغال: «إن اختراع بورخيس هو اختراع لغة، ومن خلال اللغة اختراع عالم متوافق من الاساطير لقد حرر أفضل الكتاب من الأحكام المسبقة والفصاحة غير المجدية وكثيرون من كتاب أمريكا اللاتينية كتبوا لينكروه (مثل ساباتو أو ماريشال) أو ليتخطوه (كورتازار وماركيز). ولكن لا أحد منهم يوجد إلا ابتداء من بورخيس».

لا تبكي لأجله ... أرجنتينا!

٨/٢٣

طلبت ماريا كوداما أن نحضر ملابس غريبة من أجل مساء يوم ٨/٢٤، يوم ميلاد بورخيس. سألتني فيما اذا كنت أستطيع أن أرقص رقصة عربية من أجل هذه المناسبة وأضافت : «ثم تعلمينني» غامزة بعينيها العسليتين بملعنة ودلع نسائي.

كيف لي أن أرقص وأنا أدين لها ولبورخيس باندهاشات وأفراح وأحزان؟ أسعدني أن أهديها وأهدي المناسبة شيئا غاليا، فما معنى أن نعطي شيئا لا يكلفنا ، والرقص بالنسبة لي، انسجام الجسد والروح واخراج الطاقة العظمى وجعلها في أروع حالاتها حيث للجسد صوت الحركة وجمالها . المشكلة أين أجد أغنية عربية؟

كنت بالمصادفة قد مررت بمطعم بالقرب من الفندق فيه فلافل ، فسلمت على صاحبه سائلة إياه من أين؟ فإذا به من سورية.. من أين في سورية؟ قال: من الشام. شامي؟! رددت باللهجة الشامية، أنا من اللاذقية ... تفضلي تفضلي، ثم ذهب الى طنجرة فيها محشي ورق العنب. التقط واحدة باصابعه وأعطاني اياها. كانت طيبة. منذ زمن طويل لم آكل محشي.

عدت إليه سائلة إن كان عنده أغنية من أجل الرقص فوعدني بإحضارها صباح اليوم التالي .

تابعت النشاطات الثقافية والتجوال في المدينة. كنت أرى كل شيء عيوني كالصقر تلاحظ الألوان والأشكال والأطياف.. شعرت بالوحدة مع الكون . كنت قد بدأت شيئا فشيئا أدخل في سراديب التعب وفجأة تأبطتني الوحدة وأنا أتذكر أحبائي البعيدين والعالم الذي أنتمي إليه. هنا يفصلني عنهم محيط . محيط كبير. هنا أنا عابرة« مسرعة» وأتوغل بها أريد معرفتها وكشف أسرارها كما فعل بورخيس في تجواله الطويل بها تجوال يدوم الليل كله . ساحبا صديقا أي صديق يجده ليصطحبه ومن الممكن أن يخرج من المدينة باتجاه الريف. يقول بورخيس : «كلهم ينام. السينما مغلقة ، أضواء المدينة تبرق في الليل، والشيء الوحيد المستيقظ على بعد كيلو مترين أو ثلاثة ليس سوى الضوء الأليم لبيت صغير للدعارة».

من خلال اليأس والحب والأسف كان الطريق يقوده الى تطور مع عمال السكة الحديدية في محطة الكونسسيون.

في عام ١٩٤٤ (انتقل مع أمه ببيته الذي سيصبح مقامه الأخير في شارع ماليبو رقم ٩٩٤ قرب بلازا سان مارتان. كان يكتب بشكل فائض أعماله بكثير من الدقة في الوقت نفسه بدأ نظره يأفل «المدينة التي كان يراها ويراقبها برحت أقل وضوحا وتجسيما وأصبحت مادة خيالية بحتة. في الحقيقة أصبحت مادة أدبية ورؤية روحية.» لابد وأنه كان حزينا.

ثم عدت الى بورخيس . لابد وأنه كان حزينا عندما فقد بصره . كان ساخرا، سريع البديهة، عميق الفكر .. وعندما سأله دون بيل ماذا يريد أن يكتبوا على شاهد قبره قال : «تستطيع أن تعطيني بعضا من السنوات لأفكر ، ولكن نستطيع أن نقرأ , هنا يرقد بورخيس الذي لم يكن له الموت أقل صعوبة على الفهم ولا أقل روعة من الحياة». أقول هذا من وحي اللحظة أنا لا أجد الموت صعبا على الفهم ولا رائعا.. ربما كمن يصدم بحائط . أليس كذلك».ويقول : «كنت هوميروس. قريبا سأصبح أحدا ما. مثل أوليس . قريبا سأصبح كل العالم. سأصبح ميتا».

لا أدري لماذا أتحدث عن موته وأنا في الأرجنتين للاحتفال بميلاده؟

بدأت أشعر بالتعب والوحدة وقلق قدوم النهاية . الوقت الذي يمر مشحونا بكل هذه المناظر وبكل هذه الكلمات. الوقت والفراغ والفضاء. الوقت والمكان. كان هذا هاجس بورخيس أيضا ولابد أنه هاجس الانسانية كلها «الحياة بعد الموت»!

«لماذا لا أصبح خالدا؟ مخلوقا بدون نهاية؟ في النهاية كل شيء ممكن، بحيث أننا لا نستطيع أن ننكر أو نؤكد هذا.

آه .. سأبكي لأجلك.. أرجنتينا!

٨/٢٤

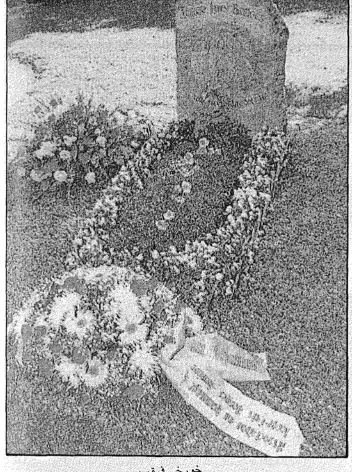
قبل الذهاب الى المحاضرات ذهبت الى مكتبة لشراء كتاب أوصتني عليه صديقتي لزوجها.

مدينة مليئة بالمكتبات، وفكرة جمع المكتبة مع المطعم فكرة جيدة.

الكتب غالية على مستوى معيشة الفرد.. كلما دخلت مكتبة أشعر بضآلة وتواضع حجمي أمام كل هؤلاء المبدعين. تذكرت قول بورخيس بأنه لم يحزن على حرق الكتب فيما مضى لأنه يعتقد أن البشرية تعيد انتاجها ، لا أدري إذا كنت أوافقه ، فأعمال مثل الالياذة أو ألف ليلة وليلةو.. و.. هل بالامكان اعادة كتابتها؟ لابد وأن الكتب كالبصمات، على الرغم من توحد الانسانية وكوننا نتحدث لنقول شيئا واحدا بلغات مختلفة؟

لم أستطع شراء الكتاب. عدت للمطعم الدمشقي لآخذ الشريط ولكن يبدو أنه بحث كثيرا في بيته فلم يجد. آه.. قلت له , لقد وعدتني . لم يعد الشريط مهما بقدر ما شعرت بالخذلان. لقد طلبت المساعدة من ابن وطني وخذلت ، عدا عن عدم حضور


خورخي مع زوجته


خورخي في قبره

ممثل عن السفارة السورية لكوني قد دعوتهم ، في حين أن السفارات الأخرى اهتمت بشعرائها واحتفت بهم خير احتفاء. شعرت بعدم انتمائي لوطن. لماذا نبحث دائما عن الانتماء؟ ألا نكفي لوحدنا؟

ولكوني مغتربة في فرنسا شعرت بغربة أكبر في الأرجنتين وبتواضع غريب أمام الحياة، وفي الوقت نفسه برغبة حادة في أن أوجد، أن أنتمي الى حجر أو عشبة ! عندما شعر بحزني أسرع ليعدني مرة ثانية بالمرور على بائع يحضر من عنده شريطا. كنت بحاجة أن أصدق، فعدت الساعة الواحدة وأخذت الشريط... الذي لابد أنه كان الشريط الذي يبحث عنه من قبل.

وجاء المساء التاريخي . الجميع في غاية الأناقة. ماريا كوداما ومرافقوها يستقبلون المدعوين فردا فردا. صالة كبيرة تغص برائحة البارفان الطيبة وأطباق متنوعة شهية كل شيء معد لحفل ضخم ، ثم فجأة على المسرح ظهرت ماريا كوداما على شاشة كبيرة تشكر الجميع، أو هذا ما فهمته على أن أتعلم الاسبانية ثم فيلم لبورخيس وكأنه حي ، ماذا ينقصه ؟ اللحم ؟ العظم ؟ أم الرائحة والأشياء الأخرى الغامضة التي تجعلنا أحياء؟ ها هو يمشي صوته! هاهي أشعاره. أفكاره، قصصه، رؤوسنا مليئة به. وآخرون جعلوه هدفا لحياتهم، درسوه وحللوه . ربما هذه هي الحياة بعد الموت؟

فهو على الشاشة أكثر حياة منا ، كان موجودا أكثر منا جميعا!

أعيد الشريط طوال الحفل، ثم أطفئت أضواء الصالة ليظهر قالب كاتو أبيض بعدة طبقات وعليه ١٠٠ شمعة. صعد الجميع على المنصة . لا أزال أراهم واحدا واحدا يقتربون بفرح طفولي لينفخوا ولو على بعد مترين، الـ ١٠٠ شمعة المضاءة، وكأنهم جميعا صدر بورخيس وأنفاسه.

على الرغم من حبه لبوينس ايريس فقد دفن في جينيف ، في مقبرة الـ«غراند باليه» . نولد في مكان ولا نعرف أين سندفن ! أو هل لنا أن نقرر أين نموت ، ومتى؟ كنت ذاهلة وكأنني أمام فيلم سريالي . أنظر الى الشاشة ولا أصدق ما أراه. للحظة نسيت بأنني في عيد ميلاد بورخيس فجأة شعرت بأن هديتي لن تبلغ ألقها . شعرت بأنني لن أتوهج مثل «سالومي» بجسد من نار. أخافني العدد الكبير من البشر المجتمعين . شعرت بانفصال روحي عن جسدي ، وكيف لجسد أن يرقص بدون روح ؟ لبست معطفي قبل انتهاء الحفل وخرجت.. «كروح حافية الأقدام» (منذر مصري)

سأبكي لأجلك أرجنتينا..

٨/٢٥

كل شيء معد للرحيل ، الحقائب محزومة. القلق هنا. والأمل في أن أرى أحبابي بخير يثير الحماس في روحي المضطربة. نظرت الى المرآة وإذا بي فراشة ملونة أغلقت باب الغرفة حيث تركت جلدي.

صعدت الطائرة ملتفتة الى الوراء ... بحرارة مرتفعة أغني بحزن: «لا تبكي من أجلي... أرجنتينا».

متمنية لو أنها تفعل !

بورخيس والحكاية التخييلية



بيير ماشيري   ترجمة : محمد آيت لعميم*

«هنا شيء ما يعود على الذات، شيء ما يلتف حول نفسه ومع ذلك لا يتعلق أبدا. ولكنه في نفس الوقت يتحرر بنفس هذا الدوران»

هيدجر - مبدأ العقل - ص ٩٤

لقد كان بورخيس مشتغلا أساسا بقضايا الحكي: إلا أنه كان يطرح هذه القضايا بطريقته الخاصة (فليس من قبيل الصدفة أن يعنون أحد مؤلفاته بعنوان يحيل الى هذه الطريقة Ficciones) التي هي أساسا تخييلية. إن بورخيس يقترح نظرية تخييلية للحكاية، ومن هنا خطورة حمله على محمل الجد. إن فكرة الضرورة والتعدد، هي التي تعطي للكتاب صورته، متحققة بإمتياز في المكتبة (انظر قصة: مكتبة بابل، حيث لكل مجلد مكانه الحقيقي، يبدو فيه كعنصر داخل مجموعة ، فالكتاب (ونعني به الحكاية) لا يوجد في الهيئة التي نعرفها إلا أنه يرتبط ضمنيا بمجموع كل الكتب الممكنة، إنه يوجد وله مكانه الحقيقي في عالم الكتب لأنه جزء من المجموع. وهنا يمكن لبورخيس أن يستخدم كل مفارقات اللانهائي. ليس للكتاب حقيقة فهو لا يفرض نفسه إلا عبر تعدده الممكن، أي خارج ذاته (في علاقته بالكتب الأخرى)، وفي ذاته أيضا (إن الكتاب من الداخل يشبه مكتبة)، فالكتاب يمتلك كثافة خاصة لأنه متطابق مع ذاته، لكن هذا التطابق ليس سوى شكل محدد للتنوع. إن احدى بديهيات المكتبة هي أنه لا يوجد كتابان متطابقان ... ويمكننا استعمال هذه البديهة لتمييز الكتاب كوحدة،: لا يوجد كتابان متطابقان في

* مترجم من المغرب.

نفس الكتاب، فكل كتاب يظل مختلفا عن ذاته لأن يتضمن امكانيات وتشعبات لا نهائية، إن هذا التأمل الماكر حول الشيء ذاته وحول الآخر هو ما يصنع الموضوع. مثلما هو الشأن في القصة التي كتبها بورخيس عن «بيير مينار»، الذي كتب فصلين عن الدون كيخوطي (Don Quiehote) «فنص سرفانتس ونص مينار متطابقان لفظيا .Ficciones) (68. لكن هذا التشابه هو شكلي فقط، مشتمل على تعدد جذري. إن خدعة القراءة الجديدة المتمثلة في المفارقة الزمنية المعتمدة، ترتكز مثلا على قراءة «محاكاة المسيح» كما لو أنه عمل ليسيلين أو جويس»، ليس لها معنى حكائي فقط يقصد منه اقتراح مفاجأة مموهة، بل تحيلنا بالضرورة الى طريقة في الكتابة.

إذن فخرافة «مينار» الحكيمة تأخذ هنا كل دلالتها: فأن تقرأ ليس في نهاية المطاف سوى انعكاس لرهان الكتابة (وليس العكس).

إن ترددات القراءة تعيد انتاج إن لم نقل تحريف التحويلات المثبتة في الحكي نفسه. فالكتاب دائما غير مكتمل، لأنه يخفي وعودا من التنوع لا تنتهي «فلا يوجد كتاب طبع دون فروق بين طبعاته» (La loterie de Babyp.90) ، إن أدنى تحريف مادي يوحي بعدم وجود الملاءمة الضرورية للحكي مع ذاته ، فهذا الأخير لا يحدثنا إلا بمقدار تحديده للزمن بالصدفة.

لا وجود للحكاية إلا بدءا من ازدواجيتها الداخلية، هذه الازدواجية تظهر هنا كرابط وكطرف في علاقة غير متماثلة، كل حكاية في لحظة تشكلها هي إظهار لاستعادة متناقضة مع ذاتها. ففحص واختبار العمل الأدبي لـ Herben Quain يطلعنا على هذه «الرواية ـ المشكل» متمثلة بشكل تام في قصة «اله المتاهة» (The Godof the laburisth) هناك جريمة غامضة، في الصفحات الأولى، ونقاش طويل في الصفحات الوسطى، وفي الأخير هناك حل حينما اتضح اللغز ، وجدنا فقرة استرجاعية طويلة تشتمل على هذه الجملة: «ظن الكل أن اللقاء بين لاعبي الشطرنج كان زائدا» يفهم من هذه الجملة أن حل اللغز خاطيء، لذلك فالقاريء القلق يعيد قراءة الفصول الملائمة ليكشف حلا آخر. أي الحل الحقيقي.إن قاريء هذا الكتاب الفريد أكثر ذكاء من مفتش الشرطة (اله المتاهة ـ ص ١١٠).

فانطلاقا من لحظة ما يبدأ الحكي من جديد عكس ذاته: فكل حكي Récit خليق بهذا النعت يحتوي في جزء منه على نقطة انقلاب ما. هذه النقطة تفتح طريقا بكامله غير مشكوك فيه بغية التفسير، وهنا بالذات يشبه بورخيس كافكا، الذي جعل من هوس التأويل مركز أعماله كلها.

إن رمزية المتاهة لا تسعف أبدا في فهم نظرية الحكايةهذه: البسيطة والمنزلقة نحو انحدار حلم اليقظة المتدرج إن المتاهة لتضليلنا، المتاهة عوض اللغز ، وتسلسل الحكاية هو هذه الصورة المقلوبة المنعكسة بدلا من النهاية، حيث تتبلور فكرة : التقسيم الذي لا ينفذ ، فقطع متاهة الحكاية يتم بشكل معكوس ، بغية الوصول الى مخرج، هذا الأخير يسخر منا، لأنه لا يوجد شيء وراء المتاهة، لا مركز ولا محتوى، ولا وجود لأثر هدف ما، مادمنا نتراجع بدل أن نتقدم.

تأخذ الحكاية ضرورتها من هذا الانحراف الذي يبعدها عن ذاتها ويربطها بمضاعفها son double ويمكننا قراءة القصة البوليسية لبورخيس (الموت والبوصلة) بهذا الصدد، التي يمكن أن تكون هي العمل الأدبي لـ Herbert Quain : فسير المخبر Lomrot نحو الحل هو اعلان عن مشكل أساسي، فحل اللغز هو إحدى نهايات اللغز نفسه. فأن نحل المشكل كلية وأن نبطل الفخ هو ألا نفك اللغز الخ ..

ينتظم بداخل الحكاية العديد من الروايات تقوم بوظيفة تضليلية، وهنا نلمح مظهرا من مظاهر الفن الشعري لإدغار آلان بو: فالحكاية تثنى بطريقة معكوسة، تتسلسل انطلاقا من نهايتها ، وهذه المرة في هيئة فن جذري تتسلسل انطلاقا من نهاية لا نعرفها أبدا حيث هي النهاية والبداية . وفي الأخير تلتف الحكاية حول ذاتها وتوهمنا بالانسجام عبر تشييد منظور لا نهائي.

إن ما كتبه بورخيس له قيمة أخرى شبيهة بقيمة الألغاز.. فإذا بدا ظاهريا أن بورخيس يجعل قارئه يتأمل (والمثال الجيد لهذا الجنس موجود في قصة «الخرائب الدائرية» حيث الشخص الذي يحلم شخصا آخر، هو الآخر نتيجة لحلم آخر) ، فذلك لأنه ينتزع منه ما يفكر فيه، من هنا كان يفضل ـ بورخيس ــ استعمال مفارقات الوهم التي لا تحتوي بدقة على أية فكرة. إن بورخيس الأكثر بساطة، لكنه يوقعنا في الفخ، يسرف في استعمال نقط الحذف. وأفضل قصصه ليست تلك التي تفتح بسهولة ، بل العكس تلك القصص المنغلقة كلية والتي ليس لها من مخرج.

يحضر القراء تنفيذ الحكم، ويشهدون كل مقدمات الجريمة، حيث القصد بالنسبة لهم معروف، لكنهم لا يدركونه ، فيما يبدو، إلا في نهاية الفقرة (Ficciones p. 17).

فحين يلخص بورخيس قصة «الحديقة ذات السبل المتشعبة هكذا في التقديم الذي وضعه لمجموعته القصصية (Ficciones) نكون ملزمين بتصديقه دون أي دليل، فالحكاية مطوقة بالمشكل وحله (ولا داعي لطرحه). والفقرة المعلن عنها في التقديم، تمنحنا مفتاح اللغز. لكنها تقوم بذلك لقاء

غموض رهيب عكس كل ما تقدمه.

فاللغز المبدد ينكشف بطريقة ساخرة، ومقابل الخدعة علينا أن نتحمل ثقل الحكاية، فالمؤلف يخاتل ويجعل من عدم الدلالة شيئا غريبا،والحل هنا من أجل الاستعراض فقط: لا يعمل إلا على محاذاة معنى الحكاية.

إنه تشعب جديد يغلف المغامرة ويفصح في الوقت ذاته عن المحتوى الذي لا ينضب، إن منفذا ممكنا انغلق والحكي انتهى. لكن أين هي الأبواب الأخرى؟ أو بتعبير آخر أكان الانغلاق غير تام؟ تنفلت الحكاية ، عبر النافذة الخاطئة، الى إرجاء غير محددة هكذا يبدو أن الشكل مطروح بشكل واضح، إما أن هناك معنى للحكاية وأن الحل الخاطيء رمزية وإما أنها ليست هناك رمزية، فالحل الخاطيء رمزية العبث.

إنه هكذا نؤول أعمال بورخيس : ننهيها ونحن نمنحها أشكالا ارتيابية ذكية وليس من المؤكد أن الارتيابية ذكاء. ولا المعنى العميق لقصص بورخيس ظاهرة في هذه التهذيبات.

سيطرح الشكل بطريقة مغلوطة، فالحكاية لها معنى، لكن هذا المعنى ليس هو ما نعتقد ، إن هذا المعنى لا ينتج عن الاختيار الممكن من بين التأويلات المتعددة فطبيعته ليست تأويلية . فالمعنى لا نبحث عنه في القراءة ولكن ينبغي البحث عنه في الكتابة.

إن استدعاءات القاريء المستمرة، تبين عسر الحكاية من حيث التطور كما لو أنها كانت متوقفة، من هنا تأتي تقنية إنشائية بسيطة تعمل على استعمال التلميح بشكل موسع، فبورخيس لا يكتب حكاية بل يشير إليها: ليس فقط الحكاية التي من الممكن أن يكتبها ، لكن ما يمكن لآخرين أن يكتبوه : (انظر مثلا تحليل رواية Bouvard Pccuchet الوارد في العدد الخاص حول بورخيس من مجلة L'herne، فهو يعكس جيدا طريقة بير مينار)، فبدل أن يسطر مسارا للحكاية ، يكتفي بتسجيل امكانيتها : لهذا فمقالات بورخيس التحليلية تقيم بواسطة النقد الصريح الذي تحتوي عليه هذه الحكايات. إنها عملية شبيهة بالمشروع العميق «لبول فاليري» : ضرورة التأمل في لحظة الكتابة والتفكير، هنا يصل المشروع الى منتهاه، لأن بورخيس وجد فيه الأدوات الحقيقية، إذ كيف نكتب القصة البسيطة ، في حين أنها تتضمن إمكانية لا نهائية من التنوع ، وأن الشكل الذي اختير لها قد يحيد عن أشكال أخرى هي الملائمة للقصة. إن الصنعة البورخيسية تسعى للاجابة عن هذا السؤال بواسطة الحكاية. حيث يختار من بين هذه الأشكال الشكل الذي ، عبر لا توازنه وخاصيته المصطنعة وتناقضاته ، يصون هذا السؤال ، قبل أن نعود الى السبل المتشعبة، يمكننا أخذ مثال جديد أكثر شفافية إنه قصة «شكل السيف» (Ficciones) حيث سردت الحكاية وفق صيغة من صيغ الرواية البوليسية ، أضحت تقليدية حسب «أجاثا كريستي» في قصتها (جريمة قتل رويجير Achoyd) حيث تم السرد عبر انفصال ضمير الغائب من قبل موضوع الحكاية (أنا أحكي أنه، هو يحكي أنني ، فالأنا ليس هو هو، وحده ضمير الغائب «هو» يمكنه أن يؤخذ كطرف مشترك ليجعل الحكاية ممكنة). رجل يروي قصة خيانة، غير أنه يكتشف في النهاية بأنه هو الخائن، وقد تم هذا الاكتشاف عبر فكه لاحدى الامارات ، فالراوي في وجهه ندبة Cieatriee وفي اللحظة الي تظهر فيها الندبة في الحكاية تنكشف الهوية، هكذا فكل تغير غير مجد لأن حضور مؤشر بليغ (الحكاية خطابة) يقوم مقامه عليه أن ينتشر في الخطاب وإلا فسوف تظل دلالته مختفية، يكفي أن يظهر المؤشرمرة أخرى في لحظة مميزة من لحظات الحكاية ليأخذ كل معناه. الأمر هنا يشبه مسرحية Phedre، حيث أعلنت Phedre فوق الخشبة في بداية المشهد الأول بأنها ستموت وبأن الأقنعة خنقتها.. لقد ماتت بالفعل في نهاية الفصل الخامس: في الظاهر لم يحدث أي شيء، لقد احتاجت Phedre الى ألف وخمسمائة بيت لكي تأخذ الحركة الحاسمة معناها، لكي تعطيها حقيقتها اللغوية وحقيقتها الأدبية.

هكذا فوظيفة الخطاب أو الحكاية واضحة، تأتينا بالحقيقة مقابل انعطاف طويل لابد أن نؤدي ضريبته،إن الخطاب يمنح أطرافه للحقيقي شريطة أن يوضع محل تساؤل وأن يظهر كخداع محض : فلن يتقدم بالضرورة نحو النهاية إلا إذا أسس لا جدواه الخاصة (ما دام أن كل شيء قد أعطى مسبقا، ولن يرتجل مقاطعة ، في حرية مطلقة ، إلا ليخدع السامع).

(مادام أن كل شيء سيعطى في النهاية) يلتف الخطاب حول موضوعه، ليعطيه ويحده بطريقة تتضمن حكايتين اثنتين : الوجه والظهر، فالمتوقع هو غير المتوقع لأن غير المتوقع هو المتوقع.

لننظر الآن وجهة النظر المفضلة التي يختارها بورخيس: إنها تلك التي تفجر اللاتماثل بين الموضوع (الدسيسة) والكتابة الموصلة إليه ، فكلما امتلأت القصة بالمعنى تتشعب الحكاية معلنة عن كل الطرق الممكنة للحكي، وكل المعاني الأخرى التي يمكنها أن تمتلك.

وبالفعل فقصة «الحديقة ذات السبل المتشعبة» ، التي يمكن أن تصلح كدعامة لمغامرة جاسوسية. تدور باتجاه لا متوقع موجه ، في الحكاية يحدث شيء ما حيث الدسيسة الأساسية في غنى عنه فالشخصية الرئيسية عبارة عن جاسوس من واجبه أن يحل المسألة التي وضعت فيها الكلمات والعبارات بطريقة غامضة جدا. كي يقوم بحل المسألة يذهب الى منزل شخص يدعى Albert ولما انجز مهمته جعلنا ندرك الأمر ، ففك اللغز، كما أن الأمر كان وعدا بذلك.

في الفقرة الأخيرة تنقل القصة المنتهية خبرا، وهي فقرة ليست ذات جدوى. (فلكي يعلن الجاسوس عن انفجار مدينة Albert، ارتكب جريمة ضد شخص يدعى Albert وجد عنوانه في دليل التليفون: هكذا ينكشف كل شيء. لكن ما الجدوى؟) إن هذا المعنى غير الدال ينتج معنى آخر وقصة أخرى ستبدو أساسية. ففي منزل Albert، بالاضافة الى اسمه الذي يصلح كرقم، نجد شيئا آخر: نجد المتاهة نفسها، فالجاسوس، الذي من مهامه ملاحقة أسرار الآخرين، كان قد ذهب مباشرة الى مكان السر دون أن يعرفه في حين أنه لا يبحث عن السر ذاته، ولكنه يبحث عن وسيلة لنقل السر، إن Albert يحتفظ بالمتاهة الأكثر اكتمالا المبلورة في الذكاء الصيني: إنها الكتاب. لم يستطع ترجمته (إن لم تكن ترجمة خطية، تقرأ الخط الغامض دون أن تفك الرموز، وتدع كل تأويل جانبا. إن حقيقة السر، سره هو، هي المكان الهندسي لكل التأويلات.

لقد حدد Albert هذا المكان، وهو يدرك بأن هذا الكتاب هو متاهة مطلقة الدخول فيما يعني التيه، ويدرك كذلك أن هذه المتاهة هي كتاب، حيث كل شيء يمكن أن يقرأ، مادام كتب هكذا (أو بالأحرى لم يكتب، مادمنا، كما سنرى أن كتابة كهذه مستحيلة).

فالرواية المتاهية للعلامة «تسوبين» تحل كل مشاكل الحكاية (فداخل حكاية حقيقية يمكن أن نطرح فقط بعض المشكلات).

«من المعروف أنه في كل القصص كلما عرضت حلول مختلفة يتبنى الانسان احداها ويلغي غيرها، أما في قصة «تسوبين» المتعذرة الحل تقريبا فإنه يتبنى الامكانيات جميعا في نفس الوقت»ص ١٢٩.

إن الكتاب الكامل هو ذلك الذي ينجح في إلغاء مضاعفاتها وكل المسافات البسيطة التي يزعم اختراقها، أو بالأحرى ينجح في أن يمتصها فبالنسبة لأي حدث كل التأويلات تتعايش، فأن يطرق شخص ما الباب في القصة مثلا: فإن سارت الحكاية بطريقة مسترسلة يمكن توقع أي شيء: يمكن أن يفتح الباب أو لا يفتح، أو أن يكون هناك حل آخر إن أمكن إن خدعة المتاهة تنبني على بديهية هي: إن هذه الحلول تشكل مجموعة محددة ولكي توجد الحكاية لابد من اختيار واحد من هذه الحلول، التي تبدو ضرورية أو على الأقل حقيقية ينطلق الحكي ويتخذ اتجاها محددا، إن أسطورة المتاهة تشبه فكرة حكاية موضوعية صرفة تأخذ كل الأطراف في نفس الوقت وتطورها حتى نهايتها لكن هذه النهاية مستحيلة، والحكاية لا تعطي أبدا سوى صورة المتاهة، لأنه محتم عليها اختيار نهاية محددة وهي مضطرة لاخفاء كل التشعبات وإغراقها في نسيج الخطاب.

إن متاهة الحديقة تشبه مكتبة بابل، والكتاب الحقيقي ليس أمامه سوى الاستهلال: إنه منحنا مفتاح المتاهة، موضحا أن الآثار الحقيقية للمتاهة نجدها في شكل الحكاية العابر والمنتهي والمكتمل.

فكل حكاية فريدة تخون فكرة المتاهة، لكنها تعطينا عنها الانعكاس المقروء.

لقد استطاع بورخيس أن ينهي برهنته دون أن يسقط في عرض الكتاب الفنطاستيكين التقليديين (إننا ندرك بأن بلاغة الفنطاستيك قد تبلورت في ق ١٧).

في إحدى قصص بورخيس يتحدث عن شخص يدعى Melmoth هذا الأخير يلتقي بشخص ما يحكي لنا قصة حول Melmoth حيث يلتقي... دون أن تنتهي أبدا أية حكاية الأمر شبيه بتداخل الأدراج فالمتاهة الحقيقية هي أنه لا وجود للمتاهة، فأن نكتب معناه أن نفقد المتاهة.

تتجدد الحكاية بغياب كل المحكيات المكنة التي من خلالها تختار الحكاية. إن هذا الغياب يعمق شكل الكتاب، ويدخله في صراع لانهائي مع ذاته، إذن فبدل الرمزية المرحة للمكتبة مكان التيه بامتياز، والغوريا الحديقة التي نضل فيها لشساعتها نعثر على الاليغورية النقدية للكتاب المفقود، الذي تبقى منه فقط الآثار (موسوعة Tloin)

«يكفي أن نذكر النظام الذي لاحظناه في المجلد العاشر وهو من الدقة والضبط بمكان حيث تناقضات هذا المجلد الظاهرة دليل على أن المجلدات الأخرى موجودة. (موسوعة TIOIN ـ بورخيس ص 28 - Ficciones).

إن الكتاب الغائب أو الناقص يظهر بعض الحضور عبر شذراته، فليس عبثا أن نتخيل أنه بدل الكتاب الجامع الذي يجمع كل التوليفات سيكون في الامكان كتابة كتاب واحد ناقص عبره تتفجر أهمية ما فقد:

«فثمة جدال كبير حول كتابة رواية بضمير المتكلم، حيث ينسى الراوي أو يشوه الحقائق ويسقط في العديد من التناقضات التي تسمح لعدد قليل من القراء لعدد أقل اكتشاف واقع فظيع وتافه» (نفسه ص ١٩).

وفي النهاية فكل حيل بورخيس لا تهدف لشيء سوى تأكيدها على امكانية بناء حكاية ما. هذا المشروع يمكننا اعتباره كنجاح وإخفاق في نفس الوقت، إذا ما لمحنا أن بورخيس عبر ثغرات ونواقص الحكاية تمكن من تبيان أننا لم نفقد شيئا.

* النص مأخوذ من كتاب Pour une théorie de la production littéraire لبيير ماشري ـ فرانسوا ماسبيرو ـ باريس من الصفحة ٢٧٧ - ٢٨٥



خورخي لويس بورخيس والترجمة

دومنيك م. لويزر ترجمــــة : **عبدالرحيم حزل***

تعتبر الترجمة حجر الزاوية في كتابات خورخي لويس بورخيس. فلم تكن الترجمة مجرد فن زاوله الكاتب في شطر كبير من حياته، بل كانت، كذلك من موضوعاته أو مداراته الأثيرة، التي شغل نفسه بالتفكير فيها، كما كانت الترجمة عنده عنصرا بنيويا أساسيا في كثير من قصصه.

ونريد أن نتناول في هذه الدراسة علاقة خورخي لويس بورخيس بالترجمة، وأهمية الترجمة في ابداعاته . وسوف نقسم هذه الدراسة الى أربعة أقسام. نعرض بالحديث في القسم الأول منها لمجموع الترجمات التي أنجزها بورخيس من لغات أجنبية الى اللغة الاسبانية شاملين المعروف من هذه الترجمات على أوسع نطاق والمهمل منها الذي يكاد يكون مجهولا . كما سنتطرق للظروف التي أنجزت فيها تلك الترجمات ودوافعها.

وسنستعرض في القسم الثاني من هذه الدراسة آراء بورخيس في الترجمة وعملية الترجمة، كما وقفنا على تلك الآراء في المقالات التي وضعها الكاتب والحوارات التي أدلى بها.

وسوف نبين في القسم الثالث أن الترجمة تقوم عنصرا بنيويا في كتابات بورخيس. ذلك أن نصوص كاتبنا تلوح كأنها إما ترجمة، أو ترجمة لترجمة، أو مستلهمة من ترجمة، ففي كل ما كتب بورخيس،. كانت نصوصه تبدو كأنها نظائر من أصول مبهمة، لا سبيل الى العثور عليها، أو تظل مجهولة الكتاب.

فيما سنركز نظرنا في القسم الرابع والأخير من هذه الدراسة على الترجمات التي أنجزها بورخيس لكتاباته هو نفسه بالاشتراك مع المترجم نورمان طوماس دي جيوفاني، وقد كانت آخر ما أنجز بورخيس من ترجمات ، ونحن نجد دي جيوفاني قد وثق هذه الترجمات توثيقا جيدا، وأفاض في وصفها وشرحها، كما كان لبورخيس نفسه نصيب في ذلك.

إن تجربة بورخيس في ترجمة نصوصه لتعتبر تجربة من الخصوصية والفرادة ، بحيث ينبغي النظر اليها على أنها ذات علاقة وثيقة بمفهوم هذا الكاتب للابداع الأدبي.

لقد كان خورخي لويس بورخيس يصدر عن مرجعية متعددة اللغات والثقافات ، فقد اكتسب اللغة الانجليزية من جدته ذات الأصل الانجليزي، ومن والده، بشكل متزامن مع اكتسابه للغة الاسبانية من أمه، بحكم نشأته في مدينة بوينس أيرس. وعندما استقر بورخيس بعدئذ، في فرنسا اكتسب اللغة الفرنسية،واللغة الألمانية واللغة اللاتينية واللغة الايطالية، ولقد كانت قدرة بورخيس على تكلم الكثير من اللغات والقراءة بها، كما كان إيثاره اللغة الانجليزية وميله القوي إليها مما عاد عليه بقسم كبير من سمعته وصيته الأدبيين.

وتعود أول ترجمة أنجزها بورخيس الى سن مبكرة جدا من حياته. وقد كانت ترجمة لقصة أوسكار وايلد «الأمير السعيد» "The Happy Princes" الى اللغة الاسبانية ، نشرها في صحيفة El Pais . ويذكر بورخيس في سيرته الذاتية «محاولة في السيرة الذاتية» Autobiographical Essay، أن القراء نسبوا هذه الترجمة خطأ الى والده.

وبحكم معرفة بورخيس الجيدة باللغات، كان من المألوف أن تطلب إليه المجلات الأدبية التي كان ينشر فيها كتاباته من قبيل Sur و Proa ، ترجمة بعض الأعمال الأدبية لنشرها على صفحاتها.

وكان بورخيس يستقي نصوص ترجماته من ثلاثة مجالات أدبية: المجال الفرنسي، والمجال البريطاني والمجال الأمريكي الشمالي ، فقد ترجم من المجال الفرنسي مسرحية «بيرزيفون» Perséphone، لأندريه جيد، و«همجي في آسيا» Un Barbare en Asie ، لهنري ميشو، وقصائد متفرقة لبعض الشعراء الفرنسيين. وجميع تلك الترجمات التي أنجزها بورخيس من اللغة الفرنسية كانت بطلب من دار النشر Sur. ولقد أنجز بورخيس ترجمته لمسرحية جيد في عام

* مترجم من المغرب.

١٩٣٦، حيث كان يجري عرضها يومئذ، في مدينة بوينس أيرس. وأنجز ترجمته لكتاب ميشو في عام ١٩٤١، وقد كان ميشو، يومئذ، مقيما في الأرجنتين، حيث أمضى فترة الحرب العالمية الثانية. وأما ترجمات بورخيس من أشعار سوبيرفييل، وفرانسيس بونج،وإيديث بواسونا فقد نشرها في أعداد من مجلة Sur، خلال أعوام ١٩٤٠ و ١٩٤٧.

وترجم بورخيس من المجال البريطاني روايتين كاملتين لفرجينيا وولف، هما: «غرفة المالك الواحد» ARoom of One's Own و«أورلاندو» Orlando. فقد نشر ترجمة الرواية الأولى في أعداد متتالية من مجلة Sur، على امتداد عامي ١٩٣٥ و١٩٣٦، ثم جمع فصول تلك الترجمة، بعدئذ، بين دفتي كتاب جعل عنوانه Un cuarto proprio. أما رواية Orlando فقد قام بورخيس بترجمتها دفعة واحدة، ونشرتها دار Sur في عام ١٩٣٧. وترجم بورخيس، علاوة على ذلك، الصفحتين الأخيرتين من رواية دجيمس دجويس «عوليسس Ulysses»، ونشرها في عام ١٩٢٥ في مجلة Proa الصادرة في بوينس أيرس.

وأما المجال الأمريكي الشمالي فقد كانت له حصة الأسد من ترجمات بورخيس. ولربما كان السبب في ذلك أن بورخيس أنجز تلك الترجمات في وقت أخذ اهتمام الأرجنتين يتزايد بالأدباء الأمريكيين، ولقد أنجز بورخيس ترجماته من أدب أمريكا الشمالية، النثرية منها والشعرية، خلال أعوام ١٩٣١ و١٩٦٩. فقد ترجم رواية وليم فولكنر «النخل المتوحش» The Wild Palms في عام ١٩٤٠، ونشرها بعنوان Las Palmas Salvajes عن دار Sudamericana. وترجم حكاية من حكايات هيرمان ميلفيل بعنوان «بارتليبي الكاتب العمومي» "Bartleby the scrivener" من مجموعته The Piazza Tales في عام ١٩٤٣، ونشرها بعنوان "Bartleby" عن دار Emecé. كما صدرت لبورخيس في عام ١٩٤٩عن منشورات Jackson Editions في مدينة بوينس أيرس، ترجماته لبعض من مقالات ايمرسون وكراتيل، وقد جعلها بورخيس في كتاب بعنوان «الرجال الممثلون» Hombres representativos. وفي مجال الشعر الامريكي الشمالي ترجم بورخيس قصائد متفرقة لعدد من الشعراء، نذكر منهم لانسكتون هاكس، وإي. إل ماسترز، وكارل ساندبورغ، وديلمور شوارتز، ونشر هذه الترجمات في مجلة Sur، خلال أعوام ١٩٣١ و١٩٤٤. كما ترجم مختارات من أشعار بورخيس لأشعار ويتمان في عام ١٩٦٩، وجمعها في كتاب بعنوان: «أوراق العشب» Hojas de Hierba. وتكاد تكون ترجمة بورخيس لأشعار ويتمان من الأحلام التي راودته أمدا طويلا، فقد ظل يقلب التفكير في مشروع تلك الترجمة، وهو بعد صغير السن، لكن لم يأت له تحقيق هذا المشروع إلا في عام ١٩٦٩ وهو مقيم يومئذ في الولايات المتحدة الأمريكية. وأغلب الظن أن هذه الترجمة كانت هي الترجمة الوحيدة التي أنجزها بورخيس بمحض رغبته، ومن دون أن تطلبها منه أية جهة من الجهات.

لقد أتينا على ذكر المجالات التي كان يمنح منها بورخيس نصوص ترجماته. ويجدر بنا الآن، أن ننتقل الى التأمل في آراء بورخيس النظرية في الترجمة وعملية الترجمة.

إن لبورخيس رأيا واضحا في الترجمة، عبر عنه بوضوح في دراسات، نذكر منها «الترجمات الهوميرية» "Las Versiones homéricas"، و«ترجمات ألف ليلة وليلة» "Los traductores de las 1001 noches" كما أعرب عنه في مقالات وحوارات أخرى، بداية من نصوصه الأولى، وحتى الحوارات التي أدلى بها الى دي جيوفاني في سنوات السبعينات. ومفاد هذا الرأي أنه لا ينبغي النظر الى الترجمة وكأنها أقل شأنا من الابداع الأصلي، كما ينبغي التخلص من التصور التقليدي، الذي يترجمه المثل الايطالي الشهير،والذي يجعل الترجمة خيانة محتمة للنص الأصلي. فلا ينبغي أن يجعل المترجم هدفه الأسمى في الترجمة، في نظر بورخيس، السعي عبثا الى محاكاة الابداع الأدبي، أو تقليده، بل أن يسعى بالأحرى الى الاتيان بنص من ابداعه وهو ما يعني أن الترجمة تقوم، في نظر بورخيس، مرادفا للابداع، فحيث إنه لا وجود لاستنساخ تام، كما لا وجود لمحاكاة تامة، وهذا تصور دائم في أعمال بورخيس، فلماذا نسعى عبثا الى تحقيق ذلك الاستنساخ وتلك المحاكاة في مضمار الابداع الأدبي؟ ينبغي أن يكون للمترجمين والمؤلفين نفس الهدف لما يتعلق الأمر بالابداع الأدبي. فلا ينبغي للمترجم أن يحصر نفسه في الترجمة الحرفية، بل يتعين عليه أن ينحي الأصل جانبا، كما كان بورخيس نفسه يحث دي جيوفاني أن يفعل عندما كانا يترجمان أعمال الأول. فالنص لا يعتبر أصليا، في نظر بورخيس، إلا من حيث كونه احدى المسودات الممكنة، وإحدى المراحل الزمنية في الخلق الأدبي، تعارف الناس على اعتبارها مرحلة نهائية، ولا يعتبر النص أصليا بما يحمل من أفكار وأحاسيس مما يدخل في تكوين الالهام. إن النص الأصلي نص قبلي، أي نص قبل نص، وهو يسمح أن يكون الابداع مستديما والالهام متحققا من جديد في نص جديد مكتوب بأداة لغوية مختلفة.

ويميز بورخيس بين ترجمة الشعر وترجمة النثر. إذ ينبغي أن تكون طريقة الترجمة موافقة لنوع النص الأصلي.

ولئن كان ينبغي تحاشي الحرفية في جميع الأحوال، فإنها قد تنفع في ترجمة النثر أحيانا.. لكن من المرجح فشلها في ترجمة الشعر. ولما كانت اللغة الشعرية ذات طبيعة خاصة ، فإن مقدار الحرية والابداعية الذي ينبغي للمترجم أن يجيزه لنفسه عند ترجمته الشعر ينبغي أن يكون أكبر مما لو ترجم النثر. وقد تعرض للمترجم بعض النصوص النثرية أو الشعرية التي تشكل ترجمتها تحديا كبيرا له، وتكون بمثابة تحد قوي له ، بسبب من فرادة اللغة التي كتبت بها ، لا بسبب الاختلافات اللغوية بين السنن المترجم منها والسنن المترجم إليه. فهذا النوع من النصوص يمتلك خاصيات تضيع ، لا محالة في عملية الترجمة لأن لغة النص الأصلي لغة صميمة في ذاتها وإن بورخيس ليدافع عن هذه الفكرة ، كما تدلنا على ذلك ترجمته من رواية دجيمس دجويس Ulysses. فهو قد اقتصر على ترجمة الصفحتين الأخيرتين من هذه الرواية ، لأن هذه الرواية ، بحسب قوله لا يمكن ترجمتها برمتها. وعندما نقارن بين ترجمة بورخيس وترجمة سالاس سوبيرات ، الذي ترجم رواية دجويس بكاملها الى اللغة الاسبانية ، يتبين لنا مقصود بورخيس من فشل الترجمة الحرفية. فكثير من المقاطع في ترجمة سالاس سوبيرات يتعذر فهمها، رغم موافقتها الحرفية للنص الأصلي، لأن الحرفية كانت فيها قاعدة. وأما بورخيس فقد أفلح في ترجمته في عكس ابداعية النص الأصلي وفرادته، بحيث فعل باللغة الاسبانية فعل دجويس باللغة الانجليزية. كما ذكر بورخيس إن ترجمة من الترجمات قد تفوق الأصل في بعض الأحيان، وتبدو كأنها صيغة أخرى منه قد فضلته وفاقته. فعلى المترجم أن ينجح في إعادة الامساك بالالهام الذي يصدر عنه النص الأصلي، وترجمته في أسلوب رفيع. وقد يتفق كذلك، أن يتسع السنن اللغوي الذي يترجم إليه لإبداعية أكبر مما اتسع له سنن اللغة المترجم منها. إن ترجمة «كيخوط» Quijot الى اللغة الانجليزية هي ، في نظر بورخيس ، أرقى مستوى من هذه الرواية في أصلها الاسباني ، الذي وضعه سيربانطيس. وكذلك كان اكتشاف بورخيس لقصائد ويتمان مترجمة الى اللغة الألمانية ، ولقد كان أول شغفه بها في صيغتها المترجمة تلك.

كما عبر بورخيس عن آرائه النظرية في الترجمة تعبيرا غير مباشر في قصصه. فنحن نجد الترجمة والمترجمين يلعبون في قسم كبير من أعمال بورخيس دورا أساسيا، يمكن تصنيفه الى ثلاثة أصناف:

الصنف الأول ، يكون فيه السارد مترجما، يعمل وسيطا بين القارىء والنص الأصلي، الذي يكون، في العادة ضائعا أو مجهولا ، وبين أدبين وعالمين. ولذلك فإن ما يقدمه بورخيس لقارئه في هذا الصنف من قصصه إنما هو ترجمة لنص آخر. وتتغير طبيعة هذا الأصل من قصة الى أخرى. فنص بورخيس في قصة «تقرير برودي» "El informe de Brodie" وقصة «أوندر» "Undr" ترجمة لنص أصلي فيما يقدم بورخيس نص «الطائفة الثلاثون» "La secta de los teinta" في صورة ترجمة لترجمة أخرى.

وفي الصنف الثاني من قصص بورخيس تكون الخاصية الأساسية للسارد أنه مترجم، يزاول الترجمة باعتبارها اختيارا أو باعتبارها احترافا وتعتبر قصة «لغز فيتزكيرالد» "El enigma de Fitzgerald" أبرز مثال لهذا الصنف.

وأما الصنف الثالث من نصوص بورخيس ، فنجد الترجمة فيه عاملا حافزا للابداع الأدبي، من حيث كونها مصدرا لقصة بورخيس. فبعض من نصوص الكاتب تستشهد بنصوص أخرى مترجمة، أو تكون تلخيصا لها. ومن الأمثلة على هذا اللون من نصوص بورخيس قصته «البحث عن ابن رشد» "La busca de Averroes". ويمكن أن يكون نص بورخيس مستلهما من نص مترجم، كالشأن في قصته «تعاويذ الكيخوطي الناقصة» "Las magias partiales del Quijote".

وفي الانواع ثلاثتها، تسهم الترجمة، بما هي عنصر بنيوي في خلق الازدواجية والغموض اللذين يعتبران خاصيتين ملازمتين لنصوص بورخيس. وسواء في النصوص التي ترجمها بورخيس أو في النصوص التي استلهمها من الترجمة ، فإن النص الأصلي يظل دائما نصا مبهما وغامضا ومهما قدم لنا بورخيس نصه في صورة كأنه أصل ، فإن هذا النص لا يكون في الحقيقة إلا نقلا متكررا عن أصل آخر، أضاع بورخيس بدايته ونهايته. وربما عثرت الشخصية المركزية أو السارد على النص الأصلي بمحض الصدفة، وإذا وجد ذلك الأصل فهو يكون غفلا ، لا يحمل اسم كاتبه. وإذا حمل توقيعا ما فلا نقف فيه على معلومات تدلنا عن مؤلفه. وفي جميع الأحوال تتجلى المسافة الفيزيقية كبيرة بين النص الأصلي وترجمته، وهي مسافة تبرز أهمية النص المترجم وتؤكدها، وتجعلها فوق أهمية النص الأصلي، فالترجمة تكون أكثر واقعية وأكثر تحققا وملموسية من أصلها. إن كل إبداع، عند بورخيس ، هو إعادة ابداع، وكل نص هو نص أصلي. إن الأدب يتولد من الأدب ، فالمؤلف ليس واحدا ، بل كثر، وكذلك هو المترجم.

والقسم الأخير من هذا البحث ننظر فيه في الترجمات التي أنجزها بورخيس في أواخر حياته. إنها ترجمات وضعها الكاتب لأعماله الى اللغة الانجليزية، بالاشتراك مع المترجم دي جيوفاني.إن وضعية العمى التي عاش فيها بورخيس معظم سني حياته قد جعلته يكتب قسما كبيرا من أعماله بالاشتراك مع أشخاص آخرين، إما عن اختيار أو عن اضطرار. وتعتبر ترجمة

المؤلف لأعماله بالاشتراك مع آخرين مجالا بالغ الأهمية جم الفائدة . أولا لأن من النادر أن يترجم المؤلف أعماله، ومن الأندر أن يشترك المؤلف مع مترجم آخر في انجاز هذه الترجمة. وثانيا، لأن بورخيس ، وإن اقتصر على تعليقات خاطفة على عملية الترجمة، فإن دي جيوفاني كان يصور عملية الترجمة تلك، في مقالات وحوارات كثيرة ، مما كان يسعفه على توثيق تلك التعليقات.

وقد كان دي جيوفاني أول من بادر بالتعاون مع بورخيس عندما التقاه أول مرة في عام ١٩٦٩، خلال الزيارة التي قام بها الكاتب الى الولايات المتحدة الامريكية. ولقد اتفق الرجلان على مواصلة العمل في بوينس ايرس، بعد عودة بورخيس الى بلاده.

وتدخل ترجمات بورخيس من أعماله بالاشتراك مع دي جيوفاني في مجالين اثنين، فلقد بدأ ذلك المشروع بعد أن ترجم دي جيوفاني عملا من أعمال الكاتب جورجي كيلين، لفائدة مجلة أمريكية. ولما اكتشف دي جيوفاني بورخيس ، لاح له أن يترجم مختارات من قصائده الى اللغة الانجليزية. ولم يسهم بورخيس بصفة مباشرة أو فعالة في هذا المشروع ، ولقد قام بهذا المشروع فريق من الشعراء الامريكيين ، منهم من كانت له معرفة باللغة الاسبانية، ومنهم غير ذلك. وقد عملوا تحت إشراف دي جيوفاني. وكان هذا الأخير يضع ترجمة أولية الى اللغة الانجليزية لتلك القصائد، ويعيد ضبطها برفقة بورخيس مسترشدا بتوضيحاته في شأن معنى الأصل. ثم يقوم دي جيوفاني بإرسال مسودة تلك الترجمة الى فريقه من الشعراء. فيضع هؤلاء الترجمة الانجليزية على ضوء تفسيرات بورخيس التي أمدهم بها دي جيوفاني . ولئن كان بورخيس لم يشترك مباشرة في كتابة النصوص الانجليزية، فقد استصوب منهجها، وزاد على ذلك بتشجيعها، وتثمين نتائجها بحيث لم يتردد في التصريح ، أحيانا أن تلك الترجمة جاءت أجود من ابداعاته في هيآتها الأصلية.

وأما ترجمة نصوص بورخيس النثرية فكان إسهامه فيها أكبر من اسهامه في ترجمة نصوصه الشعرية. فقد كان يتدخل في كثير من مراحل تلك العملية. ولقد كان التمهيد لتلك العملية بحوار بين المؤلف والمترجم. وكان يجري في ذلك الحوار تفسير لرسالة النص الأصلي، يفضي إما الى ترجمة أولية، أو ترجمة نهائية. كما ساهم بورخيس في كتابة الترجمة النهائية لتلك النصوص ، أو بالأحرى إملائها، بما كان يقدم للمترجم من نصائح وتوصيات أخيرة لإدخال تغييرات على الترجمة والتبديل فيها، أو إعطاء موافقته الكاملة عليها.

وإن هذا العمل ليشكل بطبيعته الخاصة وتقنيته الفريدة، وجودة الترجمة التي جعلت لنصوص بورخيس في اللغة الانجليزية تجسيدا مثاليا لعلاقة بورخيس بالترجمة. بل إن هذا العمل ليكاد يشف لنا عن بورخيس مترجما ، ليس بحكم الدور الذي لعبه في هذه الترجمة، وهو دور، وإن كان بطبيعة الحال، أقل فعالية من دوره في الترجمة التي أنجزها بمفرده، إلا أنه يكشف لنا عن وثاقة الصلة القائمة بين مفهوم بورخيس للكتابة ومفهومه للترجمة.

ولقد أبان بورخيس في عملية الترجمة تلك، عن نشاط وحماس منقطعي النظير. وكان ما أبان عنه فيها من طاقة ابداعية ، وإصرار على التحرر، دي جيوفاني وهو، من نصوصه الأصلية ، ذا مغزى يفوق في دلالته أيا من تصريحاته النظرية في شأن الترجمة . وبناء على ذلك ، يكون بورخيس كاتب النص الأصلي وكاتب النص المترجم على حد سواء.

لقد كان بورخيس بحسب ما قال عنه دي جيوفاني ، يرحب بالتغييرات ويشجع عليها، بل لقد كان يصر على حذف مقاطع كاملة من نصه الأصلي في الترجمة ، لأنه لا يجد معنى لترجمتها الى اللغة الانجليزية . كما كان يقبل بإضافة عناصر لم تكن في هذا الأصل. وكان بورخيس ودي جيوفاني يصرحان في المقدمات التي كانا يقدمان بها ترجماتهما أنهما كانا يهدفان الى كتابة ترجمة تتسنى قراءتها وكأنها أصل يجري مجرى طبيعيا. وكان بورخيس يبدي رضا واغتباطا كبيرين وانفعالا في الطور الأخير، حينما يأخذ دي جيوفاني في تلاوة نص الترجمة عليه. إن ترجمة بورخيس لكتابات بورخيس لتعتبر أقصى أشكال إعادة الابداع واعادة الكتابة. وربما توقع المرء أن يحرص المؤلف عند ترجمة ابداعاته حرصا قويا على حماية هذه الابداعات كما جاءت في أصولها. وأما بورخيس فقد يجد في ترجمته لأعماله فرصة للابداع من جديد في هذه الأعمال، لكي يتجاوز بالالهام حدود النص الأصلي المكتوب باللغة الاسبانية. فلما كانت اللغة الانجليزية ، وهي - في نظر بورخيس أسمى سنن لغوي - أداة مختلفة، فهي تسمح لذلك، بالتعبير تعبيرا مختلفا، بما لا ينبغي قسرها أو ارغامها على محاكاة اللغة الاسبانية التي كتب بها النص الأصلي.

إن معظم نصوص بورخيس تكرر نفسها ، في موضوعاتها أو في بنياتها، ولما كانت الازدواجية وإعادة الابداع خاصيتين مميزتين لأعمال هذا الكاتب كلها. فقد جعل ذلك الترجمة تبدو قناعا آخر من أقنعته الابداعية . لقد كانت أصول كتابات بورخيس لا نهائية، من حيث كونها تسمح بإعادة كتابتها الى ما لانهاية. ومن المرجح أن تكون ترجمة بورخيس لكتاباته في أخريات حياته، هي آخر خدعة: فالمؤلف الأعمى يقرأ لنفسه، ويصغي لنفسه وهو يقرأ ، ويعيد كتابة نصوصه بيد كاتب آخر ، وفي اللغة التي حلم دائما أن يكتب

بها أكثر من أية لغة أخرى، إنه سحر بورخيس الأدبي.

إن الترجمة تقوم أساسا لأعمال بورخيس ولمفهومه الأوحد للابداع الأدبي. ونختتم هذه الدراسة بقولة لبورخيس، قد اشتملت في بضع كلمات، على ما يمكن بسطه في ١٠٠ صفحة وزيادة:

«إن التشاؤم من الترجمة بدعوى نقصانها ودونيتها ـ المتقيد أصحابه بالمثل الايطالي القديم ـ ليصدر عن تجربة ناقصة. فليس ثمة نص جيد يظهر ثابتا لا يقبل التغير، ونهائيا وقطعيا إن نحن تعاطيناه عددا كافيا من المرات».

المراجــع :

Boissonas, E. 1974. "Paisaje cruel" (Buenos Aires) 222-223.
Borges, J.L. 1970. The Aleph and Other Stories, 1933- 1969. New York : E.P. Dutton. 286 pp.
Borges, J.L. 1985. Prosa completa. Barcelona: Editorial Bruguera. T. I. 320 pp. T.3.288. pp. T. 4. 192 pp.
Carlyle, T. 1896. On Heroes and Hero-Worship and the Heroic in History , London: Ward :Lock & Bowden Ltd. WIII+ 335 pp.
Carlyle, T. & R.W. Emerson 1949. Hombres representativas. Bueneos Aires W. M. Hackson Inc. 401 pp.
Di Giovanni, N. T., "At Work With Borges," The cardinal Points of Borges, ed by L. Dunhan. and I. Ivask, 647 0 678. Norman : University of Oklahoma Press.
Di Giovanni, N.T. D. Halpern, and F. Mac Shane, eds, 1973. Borges on Writing . New York: E.P. Dutton. 173 pp.
Di Giovanni, N.T. 1969."On Tranlating with Borges". Encounter, (32 - 34) 22 - 24.
Emerson. R. W. 1850. Representative Men. Boston : Phillips, Samson & Co. 285. pp.
Faulkner,W. 1939. The Wild Palms. London : Chatto & Windus, 315pp
Gide, A. 1942. Théâre. Paris : Gallimard. 368 pp.
Gide, A. 1939. "Perséphone" Sur (Buenos Aires) 7 - 33.
Joyce, J. 1922. Ulysses. Pariw Shakespeare & Company. 732 pp.
Joyce, J. 1925. "La ùltima hoja de Ulises ". Proa (6) 8-9.
Joyce, J. 1945. Ulises. Buenos Aires : Santiago Rueda.XV+ 840 pp.
Melville , H. 1858. The Piazza Tales, New York Dix & Edwords. 431 pp.
Melville, H. 1943. Bartleby. Buenos Aires: Emecé. 81 pp.
Michaux, H. 1933. Un Barbare en Asie. Paris: Gallimard. 241pp.
Michaux, H. 1941. Un Bàrbaro en Asia. Buenos Aires: Sur. 200 pp.
Ponge, F. 1967. Le parti pris des choses, précédé de douze petits écrits et suivi de poémes. Pris: Gallimard. 233 pp.
Ponge, F. 1947. "Det agua" , "Orillas de mar" Sur (147-149) 235 - 245.
Schwartz, D. 1978. In Dreams Begin Responsibilities and Other Stories. New York : New Directions Publishing Company, XX1+202pp.
Schwartz, D. 1944. "En sueños empiezan responsabilidades" Sur (113 - 114) 202 212.
Superville, J. 1974. Choix de poèmes, Paris: Gallimard . 324pp.
Supervielle, J. 1940 Sur (75) 48 - 51.
Whitman, W. 1975. Leaves of Grass. New York : Penguin Books Publishing Compagny 896pp.
Whitman, 1969. Hojas de hierba. Buenos Aires: Editorial Juàrez. 165pp.
Woolf. V. 1929 Room of One's Own. London: Hogarth Press. 172. pp.
Woolf, V. 1936. Un Cuarto proprio. Buenos Aires: Sur. 132pp.
Woolf, 1928. Orlando , a Biography. London: Hogarth Press. 249 pp.
Woolf, V. 1937. Orlando una biagrafia. Buenos Aires: Sur1937. 323pp.

العنوان الأصلي للمقال :

Jorge Luis Borges and Translation

لصاحبه : Dr. Dominique M. Louisor

المصدر : Bobel, vol.41,n• 4, 1995. pp. 209-215



بورخيس .. شاعر كل المدن

خوان كاسبريني

ترجمة : مزوار الادريسي *

عرف خورخي لويس بورخيس Jorge Luis Borges نفسه بأنه كوسموبوليتاني (كوني) وفوضوي غير مؤذ. سافر عبر كل العالم، وقضى آخر أيامه في سويسرا ، ذلك البلد الذي عاش فيه خلال الحرب العالمية الأولى. ففي ١٩٨٤، أي قبل سنتين من وفاته، عاد ـ مؤلف رواية «الألف» المصاب بالعمى منذ ١٩٥٥ ـ الى جذور مراهقته، وتحدث عن الديمقراطية ومستقبل بلاده الأرجنتين التي كانت تعيش في تلك الآونة مسار تشتت سياسي. والآن، وبمناسبة الذكرى المئوية لميلاده في ٢٤ من أغسطس، نورد هذه المقابلة التي يتطرق فيها الى الموت: «إنه أمل بالنسبة إلي»، والى السيرورة الابداعية : «الأدب هو ما يهم».

في ٢٥ من أكتوبر ١٩٨٤ وفي الطابق الأخير من فندق Arbalute بجينيف، حيث اعتاد خورخي لويس بورخيس الاقامة كلما حل بهذه المدينة، لم يكن يتصور أنه سيحمل في أقل من سنتين بعد ذلك، على كرسي ذي عجلات ليلفظ أنفاسه في منزل مجاور. كان يعود الى جينيف باستمرارمنذ ١٩٧٨، مباشرة بعدما أخذ يمطر بالأوسمة والتشريفات في مختلف العواصم بادئا بذلك أسفاره الخمسين التي توجت أفوله، آنذاك ظل بجنيف محافظا على صداقته مع واحد من صديقي المراهقة تلك الفترة التي كان يدرس فيها بمستوى البكالوريا ما بين ١٩١٤ ــ ١٩١٨. وأغلق الكاتب في ١٩٨٥ حلقه أدبية بديوان شعري مهدى الى سويسرا ، استهله بقصيدة «التعازيم» Los conjuros استلهم في لحظات من ذلك المساء الخريفي البارد.

* مترجم من المغرب.

واليوم (١٩٩٩) تظهر لأول مرة في الأرجنتين المقاطع الأكثر من تلك الدردشة التي جرت بالاسبانية، والتي أسهب فيها الحديث عن الأرجنتين والديمقراطية والعسكريين، وثقل الدين الخارجي. لقد أصر فيها على اعتبار نفسه كونيا، وبذلك أذاب أسطورتي جنيف والأرجنتين الحاضرتين بقوة في أدبه، واللتين كان غيابهما ملحوظا في وصيته حول المكان الذي أراد أن تدفن فيه بقاياه.

«جنابكم يتفضل بالسؤال، وأنا أجيب... الأفضل ألا تعرف الأسئلة مقدما، هذا شرط وضعه لذلك الغريب الذي شرع مقابلته دقائق قليلة بعد دخوله للفندق صحبة زوجته Maria Kodama.

– ما الذي يدفع بكم للعودة الى جينيف؟ أهو الحنين؟

– نعم، وكذلك شعوري بأنني جنيفي. تشكل جزء من حياتي كإنسان في جنيف وصلنا في بداية ١٩١٤ واشتعلت الحرب في أغسطس، فمكثنا هنا طيلة الحرب، حيث منحت أشياء كثيرة: الفرنسية، واللاتينية وتعلمت الألمانية لقراءة شوبنهاور، والصداقة بطبيعة الحال. كنا نقطن في شاع (مالاكنو) قريبا من الطرف القديم من المدينة، وهكذا كلما جئت الى أوروبا أمضي ــ دائما ـ بعض الأيام في جينيف التي هي وطن من بين أوطاني المختلفة. أنا أسعى لتكون لي أوطان في أنحاء كثيرة من العالم. وللتخصيص، كنت البارحة مع صديق لي، Simon Jichlinski الوحيد الذي بقي. أيضا، لي بجينيف أصدقاء Mauric Abamowick الذي توفي، Slavquin، الذي كانت له مكتبة بـ Chaudronniers ما بين ساحة Bourg de Four والكوليج (الكوليج الكالفيني حيث درس بورخيس) بالاضافة الى أن لدي بالطبع أثر سويسرا، لقد نشرت في السنة الماضية قصيدة حول سويسرا ببوينس أيرس في مجلة Lira، هذه القصيدة التي ليست معي الآن تسمى «المتآمرين» Los Conjurados، طيب، كيلا أسميها فرضا «المتحالفين»، وتوصلت برسالة تهنئة من الملحق الثقافي بالسفارة السويسرية، جئت مرارا الى جينيف. أحببت أن أكشف المدينة لـ Maria. والآن، واضح أنها تعرفها أكثر مني نظرا لأن لدي ذكريات ملتبسة، أما هي فلا، هي لديها عيون في الأخير. إنها ترى الأشياء، المدينة القديمة، نهر الراين، وهنا حيث نحن الجسور، وبحيرة Léman التي كادت أن تكون بحرا...

– يبدو أن جنابكم في حاجة الى إعادة اتصال جسدي بالأماكن التي عشتم بها. ألا ينال منكم تذكرها؟

– الشيئان معا: الحنين والحضور، القرب يمكن أن يكون ذلك ميزة كبيرة، أنا فقدت بصري في ١٩٥٥، أقصد بصري كقارىء، وبوينس أيرس التي أتخيلها لا وجود لها الآن. في تلك كانت الضفاف هي الـ Palermo de Evaristo Carriego، والآن ليس الأمر كذلك. وبالمقابل، هنا على الأقل، مازال الطرف القديم من المدينة قائما. إنهم يحاولون المحافظة على الماضي مع إثرائه. أما في بلداننا فالعكس تماما: إن الأشياء تغير في اتجاه نمط آخر.

– أحب أن أثير موضوعا آخر كي نأتي على سويسرا؟

– لماذا تريد الاتيان على سويسرا؟ تبدو لي الفكرة دموية.

– لا، كنت أقصد إن كان هناك نوع من الالفة بينكم وبين النظام السياسي الذي يحكم هنا؟

– بكل تأكيد، إنه النظام الذي نتجه صوبه الآن: الديمقراطية. ويبدو لي أن الأمر هنا أسهل منه هنالك، أليس كذلك؟ حينما جئنا الى هنا عام ١٩١٤، وباعتبارنا أمريكيين طيبين، سألنا عن اسم الرئيس، لم يكن أحد يعرفه، الرئيس فيما بيننا شخصية عمومية، بينما هنا غير ذلك، هنا السياسة فعالة، وهي تقريبا سرية، وكيفما كان الحال، فهي ليست مزعجة. إن مثال سويسرا رائع. سأقول لك ما يفترض أنك سمعته آلاف المرات: سويسرا الألمانية، سويسرا الرومانديه (تلك التي تتكلم الفرنسية)، سويسرا الايطالية، والرومانش أيضا (هي رابع لغة رسمية بسويسرا، وهي تكاد تكون دارجة). كلهم يتفاهمون تماما اعتبارا لهذا الموقف الاعتقادي الذي يقول «إنني سويسري، إنني هلفيتي (١). إنه موقف اعتقادي رائع. قلت في تلك القصيدة أرجو الله أن يأتي يوم يتضاعف فيه عدد المقاطعات، وأن يصير كل العالم سويسرا أو تصير سويسرا العالم أجمع.

– ما الذي يجذبكم الى النظام السياسي السويسري؟

– واقع أن الحكومة هي تقريبا غير مدركة وهي فعالة. إنها غير شخصية، وهذا مهم جدا. إننا ننحو الى الرؤية بالاحتكام الى الأشخاص وليس بالاحتكام الى الوقائع التي تحدث بصيغة غير شخصية ومستمرة. إنه نادرا ما يفكر دائما في سويسرا وكأنها بلد متجانس، هذا كله خاطيء، إنها غير متجانسة، وأعطت أناسا نوابغ مثل Blaise Vendrars & Paul Klee & Gottfried Keller، وبصدد روسو Rouseau ليس باستطاعتنا القول أنه كان سويسريا، لأنه كان سابقا، وHodler الرسام، وJung الأكثر أهمية من هراءات Freud، والأكثر دراية على ما فيه من نقط ضعف وما لديه من نماذج أصلية كثيرة الأهمية، إضافة الى Paracelso. وتحديدا، سأنشر في السنة المقبلة كتاب حكايات عجيبة، ومن ضمنها حكاية «وردة Paracelso». هذه الحكاية تدور في Basilea بالطبع، وأتخيل فيها حوارا بين Paracelso وتلميذ له.

– قلتم جنابكم، بأنكم تسعون لكي تكون لديكم أوطان مختلفة في نفس الآن. هل أنتم مواطن بدون بلد؟

– لا، أنا مواطن كل البلدان كما يقول الفلاسفة الرواقيون، كوني، بمعنى مواطن العالم حسب ترجمة

Goethe لـ: Weltburger. أريد الاحساس بكل بلد أوجد فيه وأن أبحث عن التماثلات بين البلدان، أو عن اختلافاتها اللطيفة. سافرت بما فيه الكفاية ، وبقي أن أزور بلدانا كثيرة، وعلى الخصوص الصين والهند، فقد كانت لدي فرصة معرفة اليابان. قمت بصحبة زوجتي ماريا بسفرين الى هناك ، وسنعود مرة أخرى الى هناك عما قريب. إنه بلد متحضر بشكل عجيب.

– أشرتم ، جنابكم الى أن تدعيم الديمقراطية هو ما تمضي إليه الأرجنتين.

– ذلك ما نتمناه . الوطن في حاجة الى هذا الموقف العقدي من طرفنا . ستكون فترة نقاهة بطيئة. وستكون شديدة الصعوبة، لأنه يوجد هنالك بالمرصد أنصار الرئيس Peron، والعسكر ، وكثير من الأطماع الشخصية. إنهم لا يفكرون في التضحية من أجل الوطن. توجد مشاكل اقتصادية وأخلاقية، وربما كانت الأخلاقية منها هي الأكثر خطورة . لكن علينا أن نعالج الأمر باعتباره فرصة في ملكنا، إما هذه الحكومة، وإما الفوضى ،وإما أشكال من الفوضى القديمة.

– أهي العودة من جديد لسنوات مضت مليئة بالأحزان؟

– تخيل. فترة الرئيس Perón كانت مفزعة، أعقبها صنف من الفجر المزيف مع ثورة ١٩٥٥. ثم تبعها الارهاب الذي كان فظيعا. وتلاهما القمع الذي كان شكلا من الارهاب الرسمي، والحكم العسكري، ذاك الذي سمي «التدرج» إنه سلسلة من النزاعات وأخيرا أكثر الحروب ألغازا. والآن عموما ، ها نحن نحاول الانبعاث من كل هذا.

– تقدم وكالات الأنباء صورة عن أرجنتين في طور تفتت.

– طيب، لكنني سأحاول لكي يكون هذا خاطئا، لربما كان صحيحا، لكن إن وضعنا إرادتنا الطيبة في خدمة إنقاذ الوطن أمكننا إنقاذه إجمالا ، لدينا ميزات على باقي دول أمريكا: طبقة وسطى قوية ، وبلد وهب كل الموارد، وهجرة أجنبية قوية، مع غياب المشاكل العنصرية. صحيح أننا قتلنا الهنود، وأن السود ماتوا لدينا... ومع ذلك استطعنا بمفردنا أن ننتج أدبا جيدا، الناس مثقفون ، وهذا ما لم يتم استغلاله إنه هنالك ينتظر.

– مؤخرا برز بورخيس في الصحافة الأوروبية بآرائه السياسية، ذاك ما لم يكن يحدث في السابق.

– انظر ، لا، أنا لا أفهم في السياسة،ولست منضما لأي حزب. أنا أعرف نفسي بأني فوضوي غر مؤذ، كان Spenser يقولها: الفرد مضاد للدولة، لكن في الوقت ذاته أنا أدليت برأيي في هذه الوقائع قبل الانتخابات، لربما كان فعل ذلك خطيرا نوعا ما ، غير أنه في حالتي لم تكن المسألة ذات خطورة كبيرة، فبما أنني معروف نسبيا، فقد كان بإمكاني التصريح بما أفكر فيه، طيب لست أدري إن كنتم تعرفون أننا عانينا من ٨٢ جنرالا كانوا في الخدمة الفعلية، لكن ، كيف يبدو لكم الأمر؟ إنها عدوى في الواقع، ومن حسن الحظ أن هؤلاء الجنرالات كانوا متخاصمين فيما بينهم.

– تتردد في أدبكم مواضيع الأخوة الفحلة، والرجولة والخطر، وشبح الموت.

– الأدب هو ما يهم ، لأن السياسة... الأدب هو شكل من الأخلاق ، لكن الموت بالنسبة لي أمل ، وليس شبحا، أنا أتمنى – كما لو كان بوسع أبي أن يقول : أن أموت كليا روحا وجسدا، وأن أصير منسيا كذلك، وهذا ما يجعلني لا أفكر في الموت خائفا. وبالرغم من ذلك، فربما سأكون جبانا لحظة الموت، كما هو شأن الجميع. أنا أفكر في احتضارات كثيرة ، ولدي رغبة ملحة في أن أموت دفعة واحدة.

– مثلما هو شأن Minotauro (الثور الخرافي) في إحدى حكاياتكم.

– نعم ، هذا صحيح ، تلك الحكاية كتبتها.. كنت أشتغل في مجلة تسمى حوليات بوينس أيرس Los anals de Buenos Aires . هناك نشر Julio Cortàzar حكاية لأول مرة في حياته، إنها حكاية وضعت رسومها أختي وكان عنوانها، «بيت مبحوح». عندما دخلنا المجلة كانت أمامنا ثلاث صفحات بيضاء. حينها حضرتني فكرة الاشتغال على أسطورة هي «بيت استريون» ، فذهبت لمقابلة المسؤولة عن وضع الرسوم المصاحبة للنصوص ، إنها الكونديسا Maria) Elisabeth Wrede) Wrede النمساوية الأصل، شرحت لها نسبيا موضوع هذه الشخصية الكريتية (نسبة الى جزيرة كريت) ، شخصية لا تعرف جيدا من ذلك المحارب الذي يتقدم نحوها. فأنجزت السيدة wrede رسما جميلا. لم أخرج تلك الليلة من البيت، فقد انهمكت في كتابة الحكاية قبل وجبة العشاء وبعدها وطيلة الصباح الموالي، وفي المساء حملت الحكاية الى المجلة بعد أن استخرجت البيانات من قاموس ، إنها حكاية جميلة، ويبدو أن فيها رائحة من تأثر الرسام الانجليزي Warch (فونيتيكيا ، يحتمل أن يكون Wols الرسام ذا الأصل الألماني). وفي هذا الاطار ، لن يكون الـ Minotauro (الثور الخرافي) ثورا إغريقيا، بل إنه ثور انجليزي بقرنين قصيرين ينظر الى حديقة ، وقد تكون الفكرة جاءت من هناك إنها حكاية عرضية من ابداعي .لقد كتبت حكاية «حديقة الـ Minotauro» في يومين، وهو شيء لا يحصل معي، نظرا لأني اشتغل ببطء كبير، فأنا أصحح كثيرا من المسودات، لكن مع هذه الحكاية لم يكن الأمر كذلك، فقد كان علي أن أرتجلها ، وقد توفقت نسبيا في عزف هذه النغمة لنقل في انجازها هذه التهريج.

---

١ – أي سويسري.



خورخي بورخيس وسبينوزا

مارسيلو أبادي

ترجمة : مروان حمدان*

بعد ثلاثة قرون، وبنفس اللغة التي دحض بها «سبينوزا» السلطات اليهودية التي أدت لطرده من مجمع امستردام، قام كاتب ارجنتيني أعمى بكتابة سونيتة (قصيدة من ١٤ بيتا) بعنوان «باروخ سبينوزا» . وكان قبل ذلك بسنوات قليلة كتب سونيتة أخرى سماها ببساطة «سبينوزا» . الشاعر هو بالطبع خورخي لويس بورخيس أحد أكثر الكتاب شهرة بأي لغة. لم ينتج رواية شهيرة، أو مسرحية ناجحة، ولم يخلق شخصية يمكن مقارنتها بـ«دون كيشوت» أو «هاملت» أو حتى «الأب براون» . لكن في قصائده وقصصه ومقالاته، يتلمس قرننا صوتا يحرك الدهشة الساكنة، والتي بحسب الاغريق تكمن في مصدر حب المعرفة والحكمة.

ادعى بورخيس انه ببساطة «رجل حروف»، كما وصف نفسه انه «رجل أدب محتار». مع ذلك وعلى الرغم أنه لم يدع أنه فيلسوف، إلا أن مادة ابداعه هي في الغالب فلسفية: الأحاجي التي يستند إليها العقل عند التفكر في مشاكل مثل حقيقة العالم الخارجي، هوية النفس وطبيعة الزمن.

لقد اعتبرت «دائرة فيينا» الميتافيزيقيا فرعا من الأدب الخيالي. وقد اشترك بورخيس مع وجهة النظر هذه باشاراته الساخرة، لكن التثمينية، للميتافيزيقيا، حيث كان يعدد من سادة هذا النوع الكتابي كتابا مثل «افلاطون» ، «ليبنيز» ، «كانت»، و«سبينوزا» والذين اعتبر ابداعاتهم ذات الجوهر المطلق بخواص مطلقة أدبا رائعا.

إن بورخيس ، الذي اعترف أنه يثمن الأفكار الفلسفية وفقا لقيمها الجمالية وبقدر ما يكون محتواها متفردا ورائعا، لم يقد قراءه أبدا الى توقع أسلوب يعتمد على الوصف الصارم أو التماسك المستديم مما تخلو منه كتاباته. وعلى الرغم من ذلك على المرء ألا يتعجل بالاستنتاج انه كان لا مباليا تجاه الحقيقة. فقد شعر أن هناك تماسكا متينا بين الجمال والحقيقة والخير، واذا كان يعبر عن الشكوكية عميقة الجذور فإنها شكوكية كانت تحفز مسعاه الحذر.

غير أن «سبينوزا» اعتبر فلسفته هي الفلسفة الحقيقية، وفي نظامه لا يوجد مكان للشك ولا حتى شك «ديكارت» المشروط.

ماذا ، إذن، كانت الرسالة التي نقلها الفيلسوف الألماني بعد ثلاثة قرون من موته الى رجل الحروف الارجنتيني؟ وكيف يمكن قراءة تعاليم «سبينوزا» في أعمال بورخيس؟

في كتاب «قاموس بورخيس» تستدعي مفردة «سبينوزا» الانتباه الى أصداء منهجه الهندسي في الاستدلال للحقيقة في «الموت والبوصلة» (وهي قصة بوليسية دقيقة يظهر فيها اسم الفيلسوف كأحد الأدلة)، أو أيضا في قصة «تلون، أوكبار، أوربيس تيرتياس»، حيث يتم تطوير كوكب خيالي يتم التنبؤ به من خلال اعلان أن آثار الجماع والمرايا بغيضة لأنها تقوم بإكثار الكون المرئي. وبالطبع يظهر اسم «سبينوزا» في هذه القصة أيضا، على الرغم من أن الراوي يشير الى أن الفكر وحده ـ وليس الفكر ومدلول اللفظة ـ في قصة «تلون» يمكن فهمه على أنه خاصية مقدسة (وهذه فكرة متكررة في أعمال بورخيس). مع ذلك علينا ألا نغالي في تقدير هذه الاشارات الضمنية . فخيال بورخيس ليس قريبا من تعاليم «سبينوزا» مثل قربه من «بيركلي» ، و«هيوم» و«شوبنهاور» ، و«برادلي» ، أو «موثنر» والذين اعترف بتأثيرهم الكاتب نفسه الى جانب النقاد . لذا علينا التأكيد أن اسم «سبينوزا» نادرا ما كان يظهر في أعمال بورخيس العديدة، وبعضها فلسفي محض. من جهة أخرى، فقد كتب بورخيس قصيدتين عن «سبينوزا»، وليس هناك ذكر لأي قصائد عن الفلاسفة الآخرين. ويبدو أن هناك أمرا سريا، أو على الأقل خاصا فيما يتعلق بهذه العلاقة.

ومن المؤكد أن هذا لا يعود فقط الى الاعجاب العميق

★ مترجم من الأردن.

بـ«سبينوزا» والذي كـان يبديه والد بورخيس ـــ استاذ علم النفس والكـاتب أحيـانـا ـــ والـذي وجه ابنـه نحـو الأدب والميتافيزيقيا، والأهم الى التفكير الحر في بلـد يسود فيه الدين ظاهريا.

لذا مـن الطبيعي التركيز على قصيـدتي بورخيـس حول «سبينوزا». وتتبع تطورهما ومحاولة فهم الاختلاف بينهما، ونحن نستمع الى الحوار القديم بين الشعر والفلسفة.

القصيدة الأولى «سبينوزا» موجودة في مجموعة شعرية بعنوان «الآخـر، المتشابـه» ظهرت عـام ١٩٦٤. انها قصيدة جميلـة، وقد كـان بـورخيس، الـذي كان يـدعـي أنه ينسـى كتابـاته، يرددهـا على مسامع أي شخـص يسأله عنهـا. بعد عشر سنـوات طلب منـه أن يشارك في كتـاب عن «سبينـوزا» كان يعده المتحف اليهودي في بوينس ايرس للاحتفال بذكرى مـرور ثلاثـة قرون على وفـاة الفيلسوف. فكتـب بورخيـس قصيدة جديدة، كان اسمها هذه المرة «باروخ سبينوزا».

في مقدمة «الآخر، المتشابه» ، سخـر بورخيس من عادته في كتـابة الصفحـة مرتين، بتغيرات بسيطـة، والتي تـؤدي، برأيه، الى نسخـة أخرى رديئة. وفي مقدمة مجمـوعة «القطعة الحديدية» التي ضمت القصيـدة الثانية عن «سبينوزا» يشير إليهـا على أنها، ربما ، نسخـة أسـوأ مـن القصيدة الأولى. لـذا فإنـه بعد عـدة سنوات، عندمـا سئل في مقـابلة صحفيـة عن أعماله المفضلة ذكر «الأبديـة» و«قصيدة عن سبينوزا» ، مما يغـري بالاستنتـاج أنـه كـان يقصد القصيـدة الأولى. وهـذا محتمل لكنه، ربما، غير عادل.

ويجب أن أتخيل أن بورخيس كـان يعطي أهمية لحقيقة أن - وهذا مفاجيء بما فيه الكفـاية - القصيدة الأولى تعبر عن تعاليم «سبينوزا» بشكل أكثر دقـة من القصيدة الثانية، التي تعتبر تصويرا فضفاضا وبالتأكيد تفسيرا أكثر خيالية لمنهاج «سبينوزا» . أقول مفاجئا بما فيه الكفاية لأن القصيدة الثانية كتبت بعـد فترة كان بورخيس خـلالها يقوم بدراسـة معمقة لأعمال «سبينوزا» وقراءة ما كتب عنها، وقرر أن يؤلف كتابا كـان سيحمـل عنوان «المفتـاح الى سبينـوزا» أو «المفتـاح الى بـاروخ سبينـوزا» حتـى أن هذا المشروع يظهـر على أنـه تـم انجازه في السيرة المتخيلة لبورخيس الموجـودة في «موسوعة سوداميريكـانا» للعـام ٢٠٧٤ والتي يقتبس منها في خـاتمة أعماله الكاملة. وفي المكسيك عندما كان يتحدث مع روفينيلي، اعترف بورخيـس: «إنني أقوم بـالتحضير لكتاب عـن فلسفة سبينوزا، لأنني لم أفهمه أبدا. لقـد كان يجذبني دائما أقل من بيركلي، وأقـل مـــن شـوبنهـاور، لكنني لا أستطيـع فهـم سبينوزا».

والآن ، هل صحيـح أن بورخيـس لم يستطع استيعـاب فلسفـة «سبينوزا» ؟ وهـي فهمها بعـد استئنافـه دراساتـه عنها؟ وهـل تم تكثيف الكتاب ـــ شيفرة سبينوزا التـي أعلن عنها أكثر من مرة ولم يكتبها أبدا - أخيرا في أربعة عشر سطرا في القصيدة الثانية؟

لننتقل الى القصيـدة الأولى. من المعـروف أنه عنـدما تـم طرد «سبينـوزا» من المجمـع، اضطر أن يـرحل الى نـوع من المنفى في الخارج، لكنه لم يتخـل أبدا عن معتقداتـه ولم يعتنق مذهبا جـديدا. ولكي يحرس استقلاله الذي يفخـر به رفض، حتى نهاية حياته القصيرة نسبيـا، أي منصب أو تعويض أو تكريم، وفضل أن يكسب قوته مـن تلميع العدسات، وهذا ما تصوره به السطور الأولى من القصيدة:

«يدا اليهودي نصف الشفافة
تلمعان العدسات الكريستالية
تحت ضوء خفيف».

العدسات ترمز الى أيام «سبينوزا» وعمله، ويمكن القول إنها تصور أيضـا - وهذا مـا يظهر بدقـة في السطور الأخيرة من القصيـدة - اتجاهـا مركزيـا في الفلسفة الحديثـة التي لم تتوقف عن اعتبار العقل الانسـاني مرآة تعتمد على اخلاصها دقة أي معرفة أو حقيقة يمكن انجازها.

لكن العقلانيـة الحديثة والتجريبية الحديثـة كان عليهما الصراع مـع الآراء المسبقة لـلأديـان المعـروفة لضمان بنـاء العلم. ولم يكـن الصراع دائما دون دماء، فقد كان يقـود عادة الى العزلة والصمت، والاضطهـاد والتعذيب. لا عجب اذن، أن تظهـر ثيمـة الشر مباشرة في القصيـدة على شكـل خـوف أو رتابة:

«والغسق المحتضر خائف ومرتجف
(ساعات الشفق كلها متشابهة)»
غير أنه لا الخوف أو الرتابة تشوشان المفكر:
«اليدان والهواء الأرجواني
الشاحب حتى حدود الغيتو
غير موجودة لدى الرجل الصامت
الذي يحلم بمتاهة واضحة».

إن هذا الحلم الـذي لدى «سبينوزا» هو حلم فـريد. ففي الغسق الحزيـن هو الضوء، وربما الطريق. انه واضـح مثل الكريستال الذي لمعته يدا الحالم لتحويله الى عدسات، أو مثل

النص الذي سيستخرجه الشاعر من عمائه الشجاع بعد مرور قرون.

«متاهة واضحة»: أتساءل إن كان هذا المصطلح تناقضا مباشرا. في الحقيقة لا تسبب متاهات بورخيس اليأس عادة، لكن في بعضها هناك يأس مطلق دون شكل حيث قد يفقد انسان طريقه ويموت ، والمتاهات الأخرى تمثل مشهد العزلة والملل ، ولكن مرة أخرى، مشهد الأعمال الشجاعة التي يقودها الحب، كما أن هناك تلك المتاهات التي تشكل نظاما سريا يجذب إليه التوق الى الماضي وفيه يزدهر الأمل. في عام ١٩٨٤ كتب بورخيس : «انه واجبنا الثمين أن نتخيل أن هناك متاهة وشعاعا. لن نمسك بذلك الشعاع أبدا. ربما نستوعبه أو نفقده في فعل ايماني، أو في ايقاع ، في حلم، في الكلمات التي نسميها فلسفة، أو في السعادة الواضحة والبسيطة».

في الأبيات الثلاثة الأولى عن سبينوزا نعلم أنه:

«لا تقلقه الشهرة.
تلك المرآة العاكسة
لأحلام هي حلم رجل آخر.
ولا حب العذراوات الخائفات».

كيف يمكن لبورخيس ألا يعجب بالمنبوذ الذي أحس والده خورخي جيليرمو بورخيس، تجاهه بمثل هذا الاخلاص، الفيلسوف الذي كرس نفسه لحب الإدراك رافضا التكريم ومواجها عدم الامان بشجاعة.

لقد نبذ سبينوزا الفراغ والوهم وتسلق مرتفعات جوهر ندائه غير المزخرف: «تحرروا من المجاز والأسطورة» لأنه لم تكن لديه رغبة في الانبهار بالأدوات البلاغية، كما نفى عن المعرفة النهائيات التي تحيل الانسان الى الايمان بالمخلوقات الخارقة للطبيعة:

«يشحذ كريستالا قاسيا:
الخارطة المطلقة للواحد
الذي هو جميع نجومه».

لقد انتهى الغسق، وفجأة في الظلمة يشع كريستال لامع بإشعاع جميع النجوم. لقد تم ترويض المطلق بابتكار فريد وهو خارطة الكون وفي الوقت نفسه خارطة الخالق.

لماذا هذه المعادلة ؟ لأنه بالنسبة لسبينوزا هناك جوهر واحد: الخالق أو الطبيعة. وبغض النظر عما اذا كان هذا التعريف الفاضح سببا في حرمانه الكنسي أم لا، إلا أنه كان نقطة البداية في كتابه "demonstrata geometrico ordine Ethica" الذي نشر بعد وفاته لأسباب واضحة.

إن ديكارت الذي درسه سبينوزا وعلق عليه يتحرك من النفس وجهلها لكي يدرك في النهاية وجود الله وليكتسب المعرفة بالعالم. أما سبينوزا، في الجهة الأخرى، يبدأ من «السبب نفسه» الذي هو الخالق. واللاهوت عند سبينوزا ليس الخالق المتفوق في الأديان المعروفة، وليس كائنا خارقا لأنفسنا أو خارج نظام الطبيعة، وحتى ليس كائنا يظهر سخطه أو عطفه أو يقوم بالمعجزات أو يجعل ابنه يموت من أجل خلاصنا. يقول سبينوزا: «الخالق ، تلك هي الطبيعة. الخالق هو الحقيقة الوحيدة، وخارج الخالق لا يوجد شيء. لكن اذن. الطبيعة هي الجوهر الوحيد وخارج الطبيعة لا يوجد شيء». وهذا يفسر لماذا، منذ أن بدأت تعاليمه تنتشر، تم اعتبار سبينوزا من قبل البعض شخصا ملهما ينادي بوحدة الوجود، الفيلسوف الذي «يشرب مع الخالق» كما قال عنه «نوفاليس» بينما رآه آخرون على أنه «أمير الملحدين» العنيد المنادي بالطبيعة والذي لا يعترف بأي شيء غير النظام المادي. وفي أي درجة في السبينوزية لا يحتاج العلم أن يشير الى أي نظام خارق للطبيعة فالانسان ليس شقا في الوجود ويستطيع تحقيق الخلاص من خلال الفلسفة، وأكثر من ذلك فالدولة لا يجب أن تخضع للدين.

في قصة بورخيس «الكتابة الالهية» عندما يشير المشعوذ «تزيناكان» راوي القصة وبطلها، الى نشوته فإنه يعرفها على أنها «التوحد مع المقدس، مع الكون» ويضيف «لا أعرف أن هاتين الكلمتين تختلفان». فهل تتصادف أفكار «تزيناكان» بورخيس هنا مع أفكار سبينوزا؟ نعم ولا. نعم لأنه يدعي تطابق الخالق والطبيعة. ولا، لأن هاتين الحقيقتين المتعادلتين هما في الواقع مجرد كلمات: «لا أعرف أن هاتين الكلمتين تختلفان». وبورخيس يدرك جيدا أن الكلمات لا تلمس لب الحقيقة ، ولا توجد لغة بمثابة خارطة للعالم أو شيفرة الكون أو الحياة.

إن هذا الاعتقاد الكئيب، الذي يشق صرح العقلانية الكلاسيكية، يتخلل القصيدة الثانية «باروخ سبينوزا». قبل وقت قصير من تأليفها، كما قلنا، قام بورخيس بدراسة مكثفة لأعمال سبينوزا، كانت مقدمة لكتاب حول الفيلسوف. وإحدى النتائج التي قادت إليها هذه الدراسة - والتي تم التنبؤ بها من خلال انكاره الراسخ لجميع أنواع التفكير النظامي - عبر عنها بورخيس في مقابلة أجريت معه بعد بضع سنوات لاحقة. في هذه المناسبة أكد بورخيس أن الشكل الهندسي لكتاب "Ethics" ، وبعيدا عن كونه جوهريا في تعاليم سبينوزا، لم يكن مناسبا لتفسيره. وقد أكد أن سبينوزا لم

يفهم الكتاب بالأصل على هذا النحو، لكنه لاحقا منح الكتاب هذه الآلية الغربية، وفوق ذلك فقد اختار هذه الآلية بالخطأ. وتأسف بورخيس على ذلك حيث إنه اعتقد أن محتوى الكتاب يمكن تفسيره دون اللجوء الى مثل هذه الآلية، وانما كما عبر عنه سبينوزا في رسائل لأحد أصدقائه من أنه «أكثر الكتب المتعة والمحببة».

إن مؤلف كتاب "Ethics"لم يقصد منه أن يكون شخصيا، وما كان يجب أن يسمع فيه هو وحده صوت العقل الى جانب الجرس المميز الذي اكتسبه من جاليليو وديكارت، ولا يجب أن تتردد فيه أي عاطفة مهما كانت غير مباشرة. لكن بورخيس - الذي يفهم شعره عادة على بأنه موضوعي بينما هو ينبع من شعور خفي - اكتشف عنصرا مؤثرا هو سبينوزا الحزين والعنيد والجريء، من خلف ستائر البديهيات والبراهين والنتائج الطبيعية . وقصيدة «باروخ سبينوزا» تبدأ بتقديمه مواجها المهمة المطلقة التي نذر نفسه لها أو التي جعلته يتميز عن كل رجال عصره.

«ضباب ذهبي،

الغرب يشع من خلال النافذة،

المخطوط المتقن ينتظر

وهو الآن محمل بالمطلق

شخص ما ينشيء الخالق

في الضوء المتلاشي».

إنه المساء نفسه وربما نفس المكان الذي تشير إليه القصيدة الأولى «سبينوزا» . لكن شفافية العدسات الكريستالية لا يتم ذكرها ، هناك فقط نافذة تشع من خلال الأشعة الأخيرة للشمس الغاربة ، وهناك يجلس وحيدا سبينوزا مجبرا نفسه على كتابة المطلق.

إن عظمة مهمة سبينوزا واضحة وكذلك فشله العظيم والحتمي. ومن الواضح أن الهدف الذي تؤكد عليه القصيدة الأولى لم يكن متواضعا أو يمكن تحقيقه، فالفيلسوف كرس نفسه لمهمة ليست أقل من صياغة جوهرة تعكس الخالق، أو رسم خارطة مطلقة للكون. لكن في «باروخ سبينوزا» يتم توجيه الطموح ربما من قبل منطقه نفسه، نحو مسعى آخر أعلى، فهذا الخالق هذا الكون سيتم نحته من المادة الخشنة للغة وهي ليست صقيلة في جميع أشكالها الهندسية.

«رجل ينجب الخالق.

انه يهودي

بعينين حزينتين

وجلد شاحب،

يحمله الوقت قدما

مثل نهر يحمل ورقة

في جريانه للأسفل».

لعبة في نهر الوقت - دمية ، مثل ورقة خريفية أو ورقة تدوي بقصيدة أولية — وسبينوزا لا يتحسر ، مثلما يفعل «هاين» في قصائد أخرى لبورخيس على «قدره في أن يكون رجلا وكونه يهوديا». فالأول يستلقي منهكا ويستذكر «ألحانا رقيقة» قام بعزفها والثاني أبدع بعناد «هندسة رقيقة».

الأبيات الأربعة التالية في هذه القصيدة الاليزابيثية تقول:

«لا يهم يثابر العراف ويصوغ

الخالق بهندسة رقيقة،

من ضعفه ، من فراغه،

يستمر في نصب الخالق بالكلمة».

لقد لاحظ جاليليو أن العالم كتاب مكتوب بأحرف رياضية. أما «ماورائي» بورخيس ، وقد تعلم أن يقرأ - وأن يكتب — هذه الأحرف، يستطيع بشكل شرعي أن يغذي مشاريع أكثر طموحا وأكثر معقولية من تلك التي صممها الكيميائي، أو حبر براغ الذي صنع تمثالا تافها لا يصلح لتنظيف المجمع. ومع ذلك ، فإن عبارات بورخيس تثير السحر والصوفية والأحلام والخلق الأدبي النادر.

لقد قلل بورخيس من أهمية الشكل الهندسي للعرض في كتاب "Ethics" مبديا اهتماما ضئيلا بالالهام الرياضي الديكارتي فيه. فالهندسة التحليلية التي اكتشفها ديكارت يتم تقليصها الى «هندسة رقيقة» تشير بدورها الى فن لغوي. فسبينوزا يقوم بصياغة الخالق من خلال الكلمة، مثلما يقوم الشاعر بخلق النص. إن هذه الكلمة، كما يقول بورخيس، ينطقها الفيلسوف «من خلال ضعفه» . وربما لا يوجد ما هو أبعد عن هذه الفكرة من رؤية سبينوزا لنفسه وللانسان في العالم. وبينما يعتبر نوفاليس الحياة «عجزا للروح» ويغرق باسكال في «الصمت الخالد للفضاءات المطلقة»، فإن الانسان بالنسبة لسبينوزا يشارك بشكل كامل في الوجود ولا يوجد مكان لأي شعور بالعجز في الكون المركزي الذي يقترحه العلم الحديث.

صحيح أن ديكارت اهتم بالسحر في شبابه وصحيح أيضا أن سبينوزا في شبابه درس «القبلانية» الصوفية، والغموض والشعراء وكان أيضا معاصرا لباسكال، لكن ما يبقى من هذا كله أقل بكثير مما قد تشير إليه هذه الأسطر

الأخيرة التي اقتبسناها ، من جهة أخرى، في المقطع الخامس من القصيدة والذي يشير الى الخالق، نجد الفكرة الأقل دينية والتي تم التعبير عنها في السطرين الأخيرين:

«الحب الأكثر سخاء
منح له،
الحب الذي لا يتوقع
أن يعيشه».

لم تكن نية سبينوزا أن يصوغ الخالق، ولكن أن يكتشف أو يتوصل الى نظام هو النظام الفريد للحقيقة أو ذلك المتعلق بجزءيها المعروفين لنا: الدلالة والفكر.

إن مفهومه لوحدة الطبيعة ليس نفسه الذي جاءت به حماسة النهضة الأوروبية، ولكنه إشارة متجددة وقوية تؤكد على التفاؤل العلمي الذي يشبع جميع رغبات الانسان بعقلانية ويطالب بمجتمع يعبر فيه الانسان عن نفسه بحرية.

ان الخالق عند سبينوزا ، كما عبر عنه بورخيس في نص آخر، «لا يكره أحدا ولا يحب أحدا». فكيف يمكن اذن لسبينوزا أن يتوقع حبه؟ أوليس اعلانه عن هذه النتيجة طريقة للتأكيد على الطبيعة غير الشخصية لهذا الخالق في كتاب "Ethic"..

وربما ما يعبر عنه بورخيس بدوره في نهاية هذه القصيدة ، هو نموذج قريب من ذلك الذي اكتشفه وقيمه لدى روبرت ل. ستيفنسون ، والذي يقول بأن الانسان يجب أن يكون عادلا، مهما كان الخالق عادلا أم لا أو موجودا أم لا. ومثل ذلك على الشاعر «أن يقوم بكتابة الشعر الذي لا يمكن أن يفسد» بالرغم من أن المادة التي يتعامل معها فانية.

إن سبينوزا كما تصوره القصيدة الثانية مجرد من سلاحه الهندسي، وتشكيلاته ليست استخلاصا مكينا للحقيقة فالمنطق هو فن الكلمة ولا شيء يضمن أي اتصال عميق بين الفن والعالم.

في عام ١٩٧٩، عندما طلب من بورخيس أن يذكر أفضل شخصية تاريخية لديه، أجاب دون تردد «سبينوزا الذي خصص حياته للتفكير المجرد». وهذا دليل على أنه في تأليفه قصيدة «باروخ سبينوزا» لم يكن ينوي أن يقدم الفيلسوف كصانع أسطورة يخترع الخالق بشكل سريع على أنه الحقيقة الوحيدة غير المخلوقة.

كما يجب ألا تقرأ القصيدة على أنها تقدير لمفكر بعيد أو حتى على أنها نقد لنظام مفهومي. إنما هي تؤشر على لقاء الكاتب، في متاهة العالم والأفكار، برفيق مغامر قديم وحليف وصديق.

وعلى الرغم من ادعائه العكس، أعتقد أن بورخيس قد فهم دائما معمار الصرح الذي نصبه سبينوزا، لكنه لم يعتقد أبدا أنه يمكن للانسان السكن فيه، أو يمكن أن يساعد على إدراك الحقيقة غير المشكوك فيها، أو تجربة نوع من الخلود أو الخلاص.

لقد كان حساسا تجاه الأحزان العميقة للفيلسوف، لكنه لم يؤمن بالعبارات اللوغاريتمية التي استخدمت لاشباعها. والدراسات التي قام بها قبل كتابة القصيدة الثانية قادته الى تجريد الأدوات الرياضية من الأسطورة في كتاب "Ethics" من أجل أن يرى مؤلفه «رجل حروف ببساطة» وحتى يقوي شكوكه. لكن ذلك لم يقلل من الاعجاب الذي نقله والده إليه، وانما قاد عاطفته بشكل أقرب الى المفكر ، المفكر الحر والغامض والمجتهد ، بدلا من التوجه الى نتائج نظامية لفكره. لذا يمكن القول إن القصيدة الأولى هي بحق، وليس فقط بفضل عنوانها، تعبير شعري بورخيسي عن سبينوزا الكلاسيكي التاريخي، بينما الثانية تصوير لسبينوزا المقرب من بورخيس والمحبب إليه.

في سنوات لاحقة، أكد بورخيس على عدم قدرته على استيعاب تعاليم سبينوزا. أو كان يقول إنه يستوعبها ، لكنها كانت تشكل دينا لا نظاما، وأن مؤلفها يجب اعتباره قديسا.

وعلى الرغم من ذلك، ظل بورخيس ، وحتى وفاته عام ١٩٨٦، يرفض الاجابة على أسئلة حول سبينوزا من خلال شعور قوي بالاعجاب (بعد إصابته بالعمى، كانت الاجابة على الاسئلة احدى الطرق التي يتجنب بها الكتابة، أو ربما تدفعه للكتابة). وافترض أنه شعر بأن الابداع الأفضل في كتاب "Ethics" كان مؤلفه نفسه. فقد يثبت أن الكتاب لا يسعى لإدراك الحقيقة أو المطلق لكنه يعكس النظرة التي تسعى وراءهما بغض النظر عن المخاطر وابغاض الشهرة والثراء، وسبينوزا، وليس الخالق ، يتم تصويره من خلال البناء في الكتاب. والتاريخ يعلمنا أنه كان موجودا وعاش أفكاره.

ومن المؤكد أن بورخيس أعجب بجرأة سبينوزا في الابداع الفلسفي والتزم بالعديد من الأفكار الدينية والتضمينات الاخلاقية والاجتماعية فيه. لكن فوق ذلك كله، أدرك بورخيس من خلال حياة سبينوزا قبوله لعاطفة ذهنية قوية، وربما رأى في تلك الحياة صورة لوجوده هو نفسه حيث التزم بشكل كامل بقدره الأدبي الذي لا يمكن الشك فيه.



وله بوينس ايريس

ترجمــــة : **خـالد الريســوني***

١٠٠ سنة انقضت على ميلاد خورخـي لويس بورخيس الكاتب العالمي الكبير، وبهذه المناسبة تستعد الأوساط الثقافية المهتمة بالآداب العالمية لتكريمه اعترافا منها بإسهاماته الواسعة في إغناء الحقل الابداعي العالمي في مجالات الشعر والقصة والدراسة والسيرة ... لقد قال اكتافيوباث عن بورخيس : «إنه المؤلف الكامل هو الاتقان المحكم» لقد كان بورخيس شيخا مهذبا ومتعاليا، كان دائما يفكر بأن الجنة تختفي بين رفوف مكتبة، نظرته الغائمة اجتازت حدود مملكة بابل، كشفت عن أسرار ملايين الصفحات البيضاء، سبرت أغوار الكوكب المسكون بأهل الأدب، من برج كلماته تزعم الثورة الفكرية والأدبية ما قبل الأخيرة في أمريكا اللاتينية ، مشيدا جسرا ما بين اللغة الاسبانية واللغة الانجليزية، وحلم بصوت عال لأنه كان يمتلك طاقة سحرية خارقة ، تجسس بورخيس على ميتافيزيقا الكتب، واستطاع أن يبدع عالما أدبيا متخيلا يحتوي كل العوالم الأخرى تقريبا، وكان مغامرا أدمن الحبر شرايينه ، لقد ولدت أعمال بورخيس وفكره المتعالي - ومازالت تولد - شغفا مشتعلا، كما خلقت لدى البعض مقتا حشائيا ، عندما سأل أحد الصحفيين صديق بورخيس لكاتب الارجنتيني أدولفو بيوي كاساريس عن الكاتب لعالمي أجاب متمثلا ما قاله أعداء الشاعر الاسباني فرانسيسكو كيبيدو (القرنين ١٦ و ١٧) مع تعديلات جوهرية ،فقد قالوا عن كيبيدو بأنه «معلم أخطاء، دكتور في الوقاحة مجاز في التهريج متشدق وشيطان أول بين الرجال» وقال بيوي كاساريس عن بورخيس : «كان معلما في الاجادة والاتقان ، دكتورا في التخيل ، مجازا في التمييز والاختلاف ، حامل بكالوريا وشيطانا أول بين كتاب القرن الأخير».

الآن بعد مضي ثلاث عشرة سنة على وفاة بورخيس ، وبينما ما يزال هواة أدبه يجهلون أسباب عدم منحه جائزة نوبل للآداب يجرؤ كاتب إسباني كبير حققت مبيعاته أرقاما خيالية هو ارتورو بيريز ريبيرتي على نعته بأنه «غبي ومتحذلق» بقية العالم ستستسلم لاقتراحات وتنبؤات مؤلف كتاب: «ألف» "Aleph" ستحول الفضاء الى العشرات من حفلات التكريم والتقدير للكاتب في الذكرى المئوية لميلاده، وأعلنت مؤسسات عديدة السنة القادمة سنة للاحتفاء ببورخيس ، سينطلق الهوس البورخيسي بالعروض الأولية لفيلم «ضربية لبورخيس» للمخرج الارجنتيني باتريسيولويثاغا ، وسيقيم المعهد النمساوي لأمريكا حلقة دراسية حول الكاتب وأعماله بالمكتبة الوطنية في فيينا، وستهيمن على معرض الكتاب ببوينس أيريس عشرات الأنشطة المخصصة لبورخيس ولكورطاثار الكاتب الأرجنتيني المحبوب جدا من طرف مواطنيه وسينتقل الى اسبانيا معرض متنقل (لم يحدد بعد مكانه ، ويحتمل أن يكون في المكتبة الوطنية) سيكون عنوانه «خورخي لويس بورخيس ١٨٩٩ - ١٩٩٩». ويضم المعرض صورا وأمتعة ومخطوطات ونسخا من الطبعات الأولى... ويعتبر البعض هذه المعرض المتنقل مرجعا أساسيا لفهم واستيعاب حياة بورخيس وشخصيته المعقدة وأعماله.

ولد بورخيس قبل ١٠٠ سنة في بوينس ايريس، وبالضبط يوم ٢٣ أغسطس ١٨٩٩، عاش طفولته الأولى في المدينة التي شهدت ميلاده ولذلك ليس من الغريب أن يخلد صورتها في ديوانه الأول «وله بوينس ايريس» تنقل مع أسرته عبر أهم العواصم الأوروبية: لندن ، باريس، جينيف، مدريد، روما..ولكن بوينس ايريس ستبقى مهد أحلامه الأولى يقول بورخيس:

«وزعت في العمق
أوراق اللعب القاتمة الألوان
وأحسست بوينس ايريس
هذه المدينة التي ابدعت فيها ماضي
هي مستقبلي وحاضري
السنوات التي عشتها في أوروبا وهمية

* مترجم من المغرب.

لقد كنت دائما (وسأكون) في بوينوس ايريس».

في سنة ١٩٤٩ أصدر بورخيس أهم عمل ابداعي له وأحد أهم الكتب في تاريخ الأدب الحكائي العالمي ويتعلق الأمر بمجموعته القصصية المعنونة بـ «ألف» Alph التي يقول عنها الروائي الاسباني الشهير أنطونيو مونيوز مولينا: «توقظ الحماس المستعاد عبر كل أسلحة الأدب، دونما استثناء لاحداها، ملكة في صياغة الحبكات، في ابراز العجائبي ضمن المألوف واليومي، ملكة تبرز من خلال كتابة هي في الآن ذاته شفافة ومنمقة صارمة وساخرة الى أقصى الحدود، مكاشفة ومعتزة بذاتها لم يتم الاعتراف رسميا لبورخيس بعبقريته ككاتب مبدع ومتميز في الأوساط الثقافية والأدبية بالأرجنتين إلا سنة ١٩٥٥، إذ سيحصل على الجائزة الوطنية للآداب، وسيعين مديرا للمكتبة الوطنية وسيتم اختياره عضوا في الأكاديمية الأرجنتينية للآداب، وسيمنح الدكتوراة الشرفية في جامعة كويو، وخلال فترة السبعينات سيتمكن من حصد العديد من الجوائز العالمية وستقام له العديد من حفلات التكريم، ومن بين الجوائز التي سينالها بورخيس خلال هذه الفترة جائزة سيرفانتيس التي تعتبر أكبر وأهم جائزة في الأدب المكتوب باللغة الاسبانية إذ سيحصل عليها سنة ١٩٧٩، وقد صرح خلال حفل تسليمه الجائزة: «أحس أنه قد تم انصافي الى أقصى الحدود، لأنني حصلت على الجائزة التي تحمل الاسم.. الاسم الذي يمثل الحدود القصوى، اسم ميغيل سيرفانتيس»... استمر بورخيس في الكتابة - أو على الأصح في الاملاء - الى آخر أيام حياته حتى بعد فقدانه للبصر نهائيا... وتوفي يوم ١٤ يونيو ١٩٨٦ بجينيف... دون أن يمنح جائزة نوبل للآداب ليدخل قائمة الأدباء الذين ربما لم تنصفهم الأكاديمية السويدية .. من أهم الكتابات التي خلفها خورخي لويس بورخيس في مجال الحكي القصصي: «ألف» «خيالات» «التاريخ الكوني للرذالة» «كتاب الرمل» وغيرها أما في مجال الشعر فله العديد من الدواوين الشعرية من بينها:

«وله بوينس ايريس» «قمر من الامام» «دفاتر سان مارين» «الوردة العميقة وقطعة النقد الذهبية» «قطعة النقد الحديدية» «المتآمرون وغيرها... إن العبقرية البورخيسية التي أدهشت العالم من خلال تلك القدرة الخارقة على مزج الشعر بالميتافيزيقا، وتذويب صرامة الرياضيات مع الخيال العجائبي، وإزاحة الحدود بين الأدب والحياة مازالت حية بعد مرور ١٠٠ سنة على ميلاده من خلال كتبه وكتاباته... وبمناسبة الذكرى المئوية لميلاد هذا الكاتب الكبير والشاعر المتميز نقدم لقراء «نزوى» قصائد مترجمة من ديوانه «وله بوينس ايريس».

الجنوب

أن أرى النجمات القديمة
من أحد فناءاتك
أن أرى من مصطبة الظل
هذه الأنوار المتناثرة
التي لم تتعلم غباوتي تسميتها
ولا تنظيمها في أبراج
أن أحس دائرة الماء
في الحوض السري،
عطر الياسمين والزهر
صمت عصفور نائم
قوس الدهليز، الرطوبة
تلك الأشياء لعلها تكون هي القصيدة

شارع مجهول

ظليل حمامة
سمى العبريون بداية المساء
عندما لا يعوق الظل الخطوات
ويتم استشعار مجيء الليل
مثل موسيقى قديمة ومشتهاة،
مثل انحدار لطيف،
في تلك الساعة التي يكون فيها للضوء
دقة الرمل
صادفت شارعا مجهولا،
ينفتح في اتساع أصيل على شرفة
تبدي أفاريزها وحيطانها
ألوانا خفيفة تشبه السماء ذاتها
التي تثير الأعماق
كل الأشياء: وطاءة البيوت
بساطة الدرابزينات ومقرعات الأبواب
وربما آمال طفلة على الشرفات
الكل اخترق قلبي الفارغ
مع شفوف دمعة
أواه لو تمنح تلك الهنيهة من المساء الفضي
حنوها للشارع
فتحوله الى حقيقة تشبه بيت شعر
منسي ومستعاد
فقط بعد ذلك فكرت
أن ذلك الشارع المسائي كان غريبا

وأن كل بيت هو شمعدان
تحترق فيه حيوات أناس
ومثل شموع معزولة
وأن كل خطوة متهورة منا
تسير باتجاه الجلجلة

ساحة سان مارين

عبثا مضيت أستنفد الشوارع
بحثا عن المساء
الدهاليز كان الظل قد أخمدها
وعبر التماع خفيف للمنغوليا
كان المساء قد تحول راكدا بكامله في
الساحة
أصبح هادئا وناضجا
منعما ودقيقا مثل مصباح
ساطعا مثل جبهة
رصينا مثل حركة رجل في حداد
كل الأحاسيس تغدو ساكنة
تحت عفو الأشجار
ـ جكر ندات وأقاقيا
تلاطف تقوساتها الحنونة
صلابة التمثال المستحيل
وتطري أشراكها
مجد الأضواء المتساوية الأبعاد
للأزرق الخفيف
وللأرض المحمرة
ما أجمل مرأى المساء
من السكون الهين للمصطبات!
وفي الأسفل
يحن الميناء الى امتدادات بعيدة
وتنفتح الساحة الواطئة
المساوية بين الأرواح
مثل الموت مثل النوم.

التحايل

أربعون ورقة لعب شغلت حيز
الحياة
تميمات مرسومة على الورق المقوى
تجعلنا ننسى مصائرنا
وخلق باسم
يمضي مستوطنا الزمن المسلوب
بالشيطنات البديعة
لأساطير مدبرة بشكل بدائي
على جنبات المائدة
تتوقف حياة الآخرين
وفي الداخل هناك بلاد غريبة:
مغامرات عرض الرهان
والاستجابة
سلطة آس السيوف
حاكم مطلق مثل دون خوان
مانويل
والسبعة الذهبية ترن أملا
تمهل مر
ينحو الى المماطلة في الكلمات
التي تتكرر وتتكرر
مثل بدائل اللعب
مقامرو هذه الليلة
يحاكون الأحاديث القديمة:
الحدث يبعث قليلا ، قليلا جدا
أجيال الأسلاف
أولئك الذين خلفوا للزمن بوينس
ايرس
نفس الأبيات الشعرية ، نفس
الشيطنات.

فناء

مع المساء
تعب اللونان أو الألوان الثلاثة
للفناء
في هذه الليلة القمر الدائرة المضيئة
لا تهيمن على فضائها
الفناء ، سماء موجهة
الفناء هو الانحدار
الذي عبره تنسكب السماء في
البيت
وهادئا
ينتظر الخلود في متاهة النجوم
كم هو مفرح أن تحيي في الصداقة
القاتمة
لدهليز، لدالية ولحوض.

نقش على قبر

الى جدي الأول العقيد
إسيدورو سواريس
بسط شجاعته فوق الأنديز
قاوم جبالا وجيوشا
الجسارة كانت عادة سيفه
فرض في سهل «جنين» نهاية معركة موفقة
ولرماح البيرو منح دما اسبانية
سجل بطولاته المتعددة
في نثر صارم يشبه الأبواق
ذوات الأصوات الجميلة
اختار شرف المنفى
هو الآن قليل من رماد ومجد.

الوردة

الوردة
الوردة الخالدة التي لم تغن
تلك التي هي وزن وأريج
تلك التي تنتمي للبستان الأسود في الليلة
المتعالية
تلك التي تنتمي لأي بستان وأي مساء
تلك التي تنبعث من الرماد الدقيق
عبر فن الكيمياء
وردة الفرس ووردة أريوستو
تلك التي تكون دائما وحيدة
تلك التي هي وردة الورود
الزهرة الأفلاطونية الشابة
الوردة المحترقة العمياء التي لم تغن
الوردة البعيدة المنال.

قاعة فارغة

الأثاث المصنوع من خشب المغنى
يخلد سمره المألوف
وسط حيرة الاستبرق
الصور الشمسية على ألواح النحاس
تشي بخدعة قربه الزمني
المحتجز في المرآة

وأمام اختبارنا يتلاشى
مثل تواريخ عديمة الجدوى
لأعياد ميلاد مشوشة الملامح
منذ زمن بعيد
تبحث عنا أصواته المكروبة
وهي توجد بالكاد الآن في
الصباحات
البدئية لطفولتنا
ضوء نهار هذا اليوم
يهيج زجاج النافذة
تجاه شارع الصخب والدوار،
ويهمل الصوت اللين للأجداد
ويطفئه.

نهاية سنة

لا التفصل الرمزي
لاستبدال ثلاثة باثنين
ولا تلك الاستعارة الفاسدة
التي تستدعي موت برهة وانبثاق
أخرى
ولا استكمال النظام الفلكي
سوف يصيبنا بالذهول
ويحفر هضبة هذه الليلة
ولن يجبرنا على انتظار دقات
الأجراس
الاثني عشر اللاتعوض
السبب الحقيقي
هو الارتياب العام المشوش للغز
الزمن
هو الاندهال أمام معجزة أنه
بالرغم
من الحظوظ اللامتناهية
بالرغم من أننا قطرات من نهر
هيراقليديس
يستمر في دواخلنا شيء ثابت
شيء لم يصادف ما كان يبحث
عنه.

ضاحية

الضاحية انعكاس لسأمنا
خطواتي أصابها العرج
لما كانت ستطأ الأفق
فبقيت بين البيوت
عمارات موزعة في أشكال مربعة
مختلفة ومتساوية
كما لو كانت كلها ذكريات
رتيبة ومعادة
لعمارة واحدة
العشب غير الثابت
يلطخ أحجار الشارع
مشيدا آماله في يأس
وزعت في العمق
أوراق اللعب القاتمة الألوان
وأحسست بوينس ايريس
هذه المدينة التي أبدعت فيها ماضي
هي مستقبلي وحاضري
السنوات التي عشتها في أوروبا وهمية
لقد كنت دائما (وسأكون) في بوينس
ايريس

العودة

بعد سنوات المنفى
عدت الى بيت طفولتي
ومازالت أجواؤه غريبة عني
لامست يداي الأشجار
مثل من يداعب شخصا نائما
ومشيت في
الطرقات القديمة
كما لو كنت استعيد بيت شعر منسيا
ورأيت مع تبدد المساء
القمر الجديد الهش
يدنو من الكنف المعتم
للنخلة ذات السعف المتعالي
مثلما العصفور يحتمي بعشه
أي شرذمة سماوات
سيحتضنها الفناء بين أسواره،
كم غربا باسلا
سيحارب في عمق الشارع
وكم قمرا جديدا هشا
سيبث البستان حنانه
قبل أن يتعرفني البيت
ويتحول من جديد الى شيء مألوف!

غياب

على أن أعيد بناء الحياة الفسيحة
التي ماتزال حتى الآن مرآة لك
في كل صباح يجب على أن أعيد تشييدها
منذ أن هجرتني
كم من مكان صار مقفرا
ودون معنى
مثل الأضواء في عز النهار
مساءات كانت محرابا لصورتك
موسيقى كنت تأسرينني دائما
في أجوائها
كلمات ذاك الزمان
التي يجب أن أحطمها بيدي
في أي منخفض سوف أخفي روحي
لكيلا ترى غيابك
الذي يشبه شمسا رهيبة لا تعرف الغروب
لمعان حاسم عديم الاشفاق.
غيابك يلفني
مثل حبل في الحلق
مثل البحر للذي يصارع الغرق.

العناوين الأصلية للقصائد باللغة الاسبانية

١ - الجنوب	ElSur
٢ - شارع مجهول	Calle desconocida
٣ - ساحة سان مارتن	La plaza San Martin
٤ - التحايل	El truco
٥ - فناء	Un patio
٦ - نقش على قبر	Inscripció sepulcral
٧ - الوردة	La rosa
٨ - قاعة فارغة	Sala Vacia
٩ - نهاية سنة	Final de a´no
١٠ - ضاحية	Arrabal
١١ - العودة	La vuelta
١٢ - غياب	Ausencia

المصدر:

poética, 1/Biblioleca Borges Obra
- Alianza Editorial 1999
Madrid

نزوى

نصوص

كتاب اللاطمأنينة

نص: **فرناندو بيسوا**

ترجمة وتقديم: **المهدي أخريف**

تقديم:

لاشك في أن ظهور «كتاب اللاطمأنينة» لفرناندو بيسوا في طبعته الكاملة للمرة الأولى في لغته البرتغالية الأصيلة في لشبونة عام ١٩٨٢، قد سد ثغرة أساسية (١) في معرفتنا بواحد من أكبر شعراء العالم في هذا القرن وفي كل العصور. قبل هذه الطبعة كانت معرفتنا بهذا الكتاب النثري الفريد جزئية لا تتجاوز بعض النصوص والشذرات، وحتى الطبعة المشهورة من الكتاب قبل هذا التاريخ، وهي طبعة أبورطو التي ظهرت ١٩٦١ تحت عنوان «صفحات مختارة» لم تحو سوى مقاطع محدودة لا تشكل من المجموع الأصلي للكتاب سوى نسبة ضئيلة، ومع ذلك فعليها تم الاعتماد في كافة الترجمات التي أنجزت الى اللغات الأوروبية من الستينات حتى مطلع الثمانينات من «كتاب اللاطمأنينة».

معروف أن بيسوا (١٨٨٨ - ١٩٣٥) كان قد نشر في مجلة AÁguia نصا نثريا معنونا بـ«في أريكة الانخطاف» سيقال بأنه يكون جزءا من «كتاب اللاطمأنينة» الذي كان قيد الانجاز. حينئذ كان بيسوا كاتبا شابا معروفا على نطاق محدود، ولم يكن قد نشر وقتها غير سلسة مقالات في مجلة AÁguia حول الشعر البرتغالي. وقبل عام من ظهور المقال المشار إليه، كان بيسوا قد صرح باحتمال كتابته لسلسلة قصائد باسم شاعر مختلق يدعى ريكاردو رييس، الذي سيغدو أكبر من مجرد اسم مستعار لبيسوا. سيغدو أنا آخر فيه ونديدا له، أي شخصية تمثل دورها داخل مسرح من الشخوص بدلا من مسرح الوقائع أو الفصول، شخصية مستقلة في تفكيرها ومزاجها عن خالقها نفسه. لكن في عام ١٩١٤ لن يكتفي بيسوا بإخراج ريكاردورييس وحده الى حيز الوجود الأدبي بل سيخلق معه والى جانبه وباستقلال عنه شاعرين نديدين مختلفين عنه أوضح ما يكون الاختلاف في الشخصية والأسلوب الشعري، هما البيرطو كاييرو وألبارودي كامبوس، ولسوف يجد نفسه مقودا، بالقوة الرمزية الفعلية لهذه الشخصيات في داخله، الى إدارة لعبة ظهور أنداده الشعريين هؤلاء على مسرح الابداع الشعري والأدبي، مطورا ومعمقا مساره ومساراتهم في نفس الوقت الذي حافظ فيه على لعبة توليد وتعديد أشباهه وأقنعته وتورياته المدوخة خلف عشرات الأسماء المستعارة.

وفي تلك السنة بالذات، سنة ظهور الأنداد الثلاثة الكبار، ظل بيسوا يعتبر «كتاب اللاطمأنينة» كتابه الخاص هو كفرناندو بيسوا، يتضح ذلك من خلال رسائله الى الشاعر Azoriano Armando Cortes، الدالة على وضعه النفسي المأزوم والكاشفة عن الكيفية المتقطعة التي كان بيسوا يشتغل بها بسبب ما أسماه «الوضع الراهن للاكينونة»، ذلك الوضع الذي أجبره على الاشتغال كثيرا وبدون رغبة على الكتاب، «لكن كل شيء كان عبارة عن مقاطع، مقاطع، مقاطع» حسب قوله.

ومنذ ذلك التاريخ لم يتوقف بيسوا قط عن كتابة الشذرات والمقاطع تلو الأخرى من كتابه المدهش وإن بطريقة متقطعة جدا. ويبدو أن سنة ١٩٢٩، حسب Angel Crespo أنخيل كريسبا وآخرين، ولو أن القرائن المقدمة غير كافية. كانت السنة التي استعاد فيها بيسوا حماسه لمواصلة الكتابة بإيقاع أكثر كثافة وغزارة وفيها أيضا اختلق شخصية برنارد سوارش الذي تسبب له في مشاكل وتعقيدات عديدة فيما يخص نوعية العلاقة القائمة بينهما، هل هو أنا آخر له، نديد أم نصف نديد، أم مجرد شخصية أدبية، وكذلك فيما يتعلق بالأسلوب وطريقة الكتابة والمنهاج المتبع في الكتاب.

إن الصعوبات التي واجهت بيسوا في سبيل تحويل مؤلف الكتاب «برنارد سوارش» الى نديد له، تتمثل، بدون أدنى شك، في شكل اليوميات المتقطعة الحميمة الذي ميز كافة شذرات الكتاب تقريبا، ولعل من شأن الفحص الدقيق لهذه الشذرات أن يظهر. يقول أنخيل كريسبو. أن شخصية سوارش إنما تم اختراعها لاحقا، فالاشارات والشذرات المتصلة بمبنى شارع Los Doradores أو بالموظف برنارد سوارش تبدو مكتوبة بالأسلوب الأنضج والأكثر تطورا لهذا العمل، مما يسمح بالتفكير، بدون أي تحرج من الوقوع في الخطأ، بأنها قد كتبت خلال العقد الأخير من حياة بيسوا.

لا أريد التطرق الى الصعوبات المتعددة الأوجه التي واجهها محقق «كتاب اللاطمأنينة» ومخرجوه الى الوجود في نصه المكتمل. فلذلك قصة طويلة تبدأ مع نهاية الأربعينات ولها أبطالها وشهودها وفصولها التي لم تنته حتى بعد وصول الكتاب الى القراء. حسبي أن أشير الى أن الجانب الأبرز من هذه الصعوبات يتمثل في افتقار مخطوط الكتاب الذي وجدت أوراقه موزعة على تسعة أغلفة، الى أي نوع من التنظيم والترتيب، وفي غموض الخط وسريته وحميميته في

★شاعر ومترجم من المغرب.

الكثير من الشذرات التي خلا أغلبها من التواريخ مما دفع المحققين الثلاثة للكتاب الأصلي الى اخضاع مقاطعه الى ترتيب موضوعاتي متدرج وعام يحافظ على «غفلية» المادة ويترك الباب مفتوحا لاجتهادات القاريء وتعدد قراءاته وتأويلاته.

إن «كتاب اللاطمأنينة» ليس بيوميات باطنة تسجل أدق وأعمق الخلجات لكائن متفرد وحسب بل هي أسفار وحفريات في مجاهيل المعلوم ولا واقعية الواقع وهي أيضا تقليب غريب عجيب للمفهومات والمنظورات والمواقع داخل الذات / الذوات، من خارج المنطق المألوف وضرورات الفكر والواقع ، الخ وفي تناقض وتنابذ لا علاج له مع الخارج / الآخر ، ومع الأنوات الأخرى المقيمة في الداخل كذلك.. لا مهادنة ولا مساكنة ولا يقين ولا حنين لا صمت ولا صراخ.. اللاطمأنينة إذن أو الكينونة في مستوى اللاكينونة بعباراته هو.

اشارات

– على أن أقدم امتناني للأستاذة كارمن روبيو مينينديث للمجهود الذي بذلته وتبذله معي بدافع العشق البيسوي في مقارنة الترجمة الاسبانية بالنص الأصلي في لغته البرتغالية.

– أفدت في هذا التقديم من المقدمة التي وضعها أنخيل كريسبو للترجمة الاسبانية.

– بدل الترقيمات التي اختارها المترجم الاسباني لتمييز وتعليم الشذرات فضلت وضع عناوين مستوحاة من الجو الدلالي للمقاطع والشذرات.

– الهوامش الواردة في هذه المختارات هي من وضع المترجم الاسباني الذي استقى أغلبها من الهوامش التي وضعها محققو النص الأصلي في لغته البرتغالية.

– الهوامش المضافة من جانبي تم التنصيص فيها جميعا للتمييز على «المترجم العربي».

انجزت الترجمة عن الاسبانية من :

Fernando Pessoa
Libro del Desasosiego
Tradiceion del portugués
Organizacion, Introducion y notas de Angel Crespo
Seix Barral, Biblioteca Breve. Barcelona 1984.

توطئة

يوجد في لشبونة نوع من المطاعم أو بيوت الأكل الواقعة في طابق أول، فوق دكان له شكل حانة محتشمة . ذي ملامح منزلية ثقيلة لمطعم منزو في مدينة صغيرة لا يصلها قطار. في ذلك الطابق ، أو الطوابق القليلة الرواد، باستثناء أيام الآحاد، من المتواتر اللقاء بنماذج مستطلعة بوجوه لا تقف عندها العين، من النمط العائش على هامش الحياة.

خلال فترة معينة من حياتي، قادتني الرغبة في الهدوء والأسعار الملائمة الى أن أغدو واحدا من زبائن تلك المحلات. وقد اعتدت أثناء تناولي وجبة عشائي في السابعة، اللقاء بشخص أضحى مصدر اهتمامي شيئا فشيئا بعد أن لم أعره أي اهتمام في البداية.

في الثلاثين من العمر كان يبدو نحيلا، أقرب الى الطول منه الى القصر. يبدو محدبا جدا في حال جلوسه أكثر مما في حال وقوفه. ثمة ما يوحي بعدم اكتراث نسبي لديه بهندامه. على وجهه الشاحب الخالي من أي ملامح مثيرة إمارة معاناة لم تضف عليه أي طابع مميز، إذ بدا من الصعب تعيين نوع المعاناة الذي تنبيء عنه تلك الامارة، ربما كانت دالة على صنوف من الحرمان والقلق وعلى تلك المعاناة المتولدة من اللامبالاة الناجمة عن التمرس الطويل بشتى صنوف المعاناة.

كان دائما يكتفي من عشائه بالقليل، وينهيه بتدخين لفافة من تبغ مليف. كان يراقب الاشخاص الموجودين حواليه بطريقة عجيبة غير مريبة وباهتمام خاص. لم يكن يدقق النظر فيهم، وإنما يراقبهم بدون أن يمعن النظر في ملامحهم أو يتفحص محللا تعبيرات أمزجتهم، كان هذا الجانب الاستطلاعي الفضولي لديه هو أول ما أثار اهتمامي به.

أصبحت أراه بصورة أفضل . تنبهت الى وجود سمة من ذكاء تزكى بكيفية ملتبسة أساريره . بيد أن خمود المهمة والغم الفاتر ظلا يخفيان حقيقة مظهره الذي يصعب أن يستشف منه أي ملمح مميز.

علمت بالصدفة بواسطة أحد نادلي المطعم، أنه كان يعمل مستخدما تجاريا في ضيعة قريبة من هناك.

ذات يوم جرى أسفل النوافذ مشهد ملاكمة بين شخصين. كل من مكان موجودا فوق، أسرع الى النوافذ ، وأنا بدوري فعلت الشيء نفسه وكذلك الشخص الذي أحدثكم عنه. تبادلت معه جملة عرضية ، وأجابني بنفس النبرة. صوته كان مبحوحا ومرتجفا، هو صوت أولئك الذين لا يتوقعون شيئا لأنه من غير المجدي توقع شيء، لكن ما كان من المعقول ، بفعل الصدفة إيلاء اهتمام خاص برفيقي المسائي في المطعم.

لا أدري لماذا بدأنا نتبادل التحية منذ ذلك اليوم، وذات يوم وبفضل لقائنا الصدفوي على طاولة العشاء في وقت متأخر من حوالي التاسعة والنصف، انخرطنا في محادثة عفوية، وعند مستوى معين من الحديث سألني إن كنت أمارس الكتابة. أجبته بالايجاب، حدثته عن مجلة «أورفي»(٢) التي لم يكن قد مضى وقت طويل على صدورها. أثنى عليها، أثنى عليها كثيرا مما دفعني الى مصارحته باندهاشي لأن الأدب المكتوب في «أورفي» موجه للقلة فقط. وأضاف معلقا بأن ذلك الأدب ينطوي على حسب رأيه على جدة حقيقية؛ وبخجل قال إنه اعتاد ـ لكونه لا يعرف أين يتجه ولا ماذا يعمل، ولانعدام أصدقاء يزورهم ، وقلة اهتمام بقراءة الكتب ــ اعتاد أن يستهلك لياليه في غرفته المكتراة في الكتابة أيضا.

فصل أول

عندما جاء الجيل الذي انتمى إليه الى الوجود لم يجد أي سند عقلي أو روحي، ذلك أن العمل الهدام الذي قامت به الأجيال السابقة لنا. جعل العالم الذي ولدنا فيه مفتقرا الى الأمان الديني. والى الدعم الأخلاقي، والى الاستقرار السياسي، لقد ولدنا إذن في أوج القلق الميتافيزيقي ، في أوج القلق الروحي، وفي أوج اللاطمأنينة السياسية. الأجيال التي سبقتنا لجأت متخمة بالصيغ الخارجية وبالمسائل البحتة للعقل والعلم، الى الاطاحة بكافة أسس الايمان المسيحي، لأن نقدها للكتاب المقدس ، بانتقاله من نقد النصوص الى النقد الميثولوجي، حول الاناجيل والعهد القديم لليهود الى ركام مشكوك فيه من الأساطير والخرافات ومن الأدب المحض، أما نقدها العلمي فقد دل بالتدرج على الأخطاء وعلى السذاجات الهمجية لـ«العلم» البدائي للأناجيل ، وفي الوقت نفسه فإن حرية الجدل التي أخرجت الى النقاش العلني سائر المعضلات الميتافيزيقية، سحبت معها أيضا كل القضايا والمشكلات الدينية المنتمية الى الميتافيزيقا. لقد انتقدت تلك الأجيال، ثملة ومتيمة بما أسمته «الوضعية» كافة الأخلاقيات، وقلبت كافة قواعد الحياة. ومن صدمة

تلك المعتقدات لم يبق سوى يقين زوالها بالكامل. إن مجتمعا مقوضا في نظامه وأسسه الثقافية لم يكن بقادر على أن يكون شيئا آخر بالطبع، سوى ضحية لـلانظامية تلك، وكـذلك جرت الأمور كما لـو أننا أيقظنا عـالما متعطشـا الى الجديـد الاجتماعي. سيمضي ذلـك الجيـل مبتهجـا بتحقيق حرية لم يعرف كنهها، وتقدم لم يتمكن قط من تحديد ماهيته.

لكن إذا كـان النقد الابتدائي لآبـائنا قـد أورثنا استحالـة أن نكون مسيحيين ، فإنه لم يورثنا بالمقابل ، الرضا بذلك. إذا كان قد أورثنا عدم الايمان بالصيـغ الاخلاقية المتحققـة، فإنـه لم يورثنا الـلامبالاة تجاه الأخـلاق وتجاه قواعـد العيـش الانساني. إذا كـان قـد ترك المشكـل السياسي بـدون حل، فهو لم يـدع روحنا لامبـالية إزاء كيفية حـل ذلك المشكل.

لقد قوض آباؤنـا ما قوضوا بفرح لأنهم عاشوا في لحظـة كانت ما تزال محتفظة بانعكاسات من صـلابة الماضي الذي أطاحوا منه بما يهب المجتمع القوة حتى يتمكنوا من الهدم بدون أن يشعروا بتشققات البناء. نحن إنما ورثنا الهدم ومخلفاته.

عالم اليوم هو عالم البلهـاء وعديمي الاحساس والمهيجين. الحق في العيش وفي النجـاح يتم اليـوم بنفس المبررات التـي يتم بها الحجـز في مصحات الأمراض العقلية.

سلالة النهاية

انتمي الى جيل ورث الارتياب تجاه الايمان المسيحـي خالقا في ذاته الكفر بكل أنواع الايمان. آباؤنا مـازالوا يمتلكون الباعث الايماني الذي نقلـوه من المسيحيـة الى أشكال أخـرى من الـوهم. بعضهـم كان مـن المتحمسين للمساواة الاجتماعية. بعـض منهم اقتصر على عشق الجمال لذاتـه. بعض آخر أودع ايمانـه في العلم ومنـافعه، وثمة آخـرون، أكثر مسيحيـة، مضوا يبحثـون في مشـارق الأرض ومغـاربها عن أشكـال تدينيـة أخرى لتلهيـة الوعـي الذي سيغـدو مجوفا بـدونها في تجربة العيش الخالص. هذا كله فقدناه نحن، ومن كل هذه التعزيات والبلاسم ولـدنا يتـامى. كـل حضارة تتبـع الخط الخاص للديـن الذي يمثلها: الانتقال الى أديـان أخرى يـؤدي الى إضاعـة هذا الـدين، والى اضـاعة الأديان كلها في النهاية.

أما نحن فقـد فقدنا هذا الـدين منذ البدايـة وانتهينا الى الاستسلام لذواتنـا الفرديـة، داخل وحشيـة الاحساس بـالحياة. إن المركب، أي مركب هو أداة هدفها الابحار. بيـد أن الغاية الفعلية ليست هي الابحار، وإنما الوصول الى ميناء. نحـن وجدنا أنفسنا مبحرين. فـاقدين لفكرة الميناء الذي علينا أن نرسو فيـه. وهكذا أنجينا ، داخل الجنس الانساني الموجوع، الـوصفة المغامـرة للأبطال الأسطـوريين ، الابحار ضرورة ، العيش لا.

بلا أوهام نعيش بالكاد من الحلـم الذي هو وهـم من لا قدرة له على امتلاك الأوهام. وبباقياتنا من ذواتنا نزداد ضالّة ، لأن الانسان الكامل هو الانسان المتجـاهل، وبافتقادنـا للايمان أصبحنا نعيش بـدون أمل. وبفقداننا الأمل لم تعد حياتنا نحن هذه التي نحياها. ومع افتقارنا لأي فكرة عن المستقبل أصبحنا فاقدين لأي فكرة عن الحاضر، لأن الحاضر بالنسبة الى رجـل الفعل ليس سوى مـدخل للمستقبل. معنا ميتـة ولد طاقـة الكفاح، لأننا ولدنـا محرومين من حماسة الصراع. البعـض منا سجنوا أنفسهم في مجرد امتـلاك ما هو يومي، مبتـذلين صغار يلهثون وراء خبز كـل يوم، راغبين في الحصـول عليه بـدون فعل محســوس، بدون الوعـي بالمجهود المبذول، بدون نبـالة ما ينال. آخـرون من طينة أفضل: انسحبـوا أو لنقل انسحبنـا من الانشغال بـالشأن العمـومي ، بـدون أن نرغـب في شيء ولا أن نطمح الى شيء. محاولين حمل صليب وجودنا الى جلجلـة النسيان، مجهود لا طائل وراءه بـالنسبة الى من لا يملك مثل حامل الصليب، محركا إلاهيا داخل وعيه.

آخرون استسلمـوا بانشغـالهم بما يقع خـارج الروح ، للصخـب والفوضى ، يحسبـون أنهم يحيون إذ يتبادلون الانصـات. ويحسبون أنهم يجربون الحب عندمـا يقعون في قشوره. يؤلمنا العيـش لأننا نعلم أننا نعيش، الموت لا يخيفنا لأننا فقدنا المفهوم المعتاد عن الموت.

غير أن آخرين من سـلالة النهاية، الحد الروحي للسـاعة الميتة، لم يمتلكوا قسمة الرفض ولا الملاذ في ذواتهم، ما عاشوه في النفي والانكار والغم، لكننـا عشناه من الداخـل، بلا اشارات منبهـة محبوسين دائما ، على الأقـل فيما يتعلق بنـوع الحيـاة ، بين الجدران الأربعـة للغـرفـة والجدران الأربعة لانعدام المعرفة بالفعل.

إرادة ميتة يهددها التأمل

أحسد ـ لكن لا أعـرف إن كنت أحسد حقا ـ أولئك الـذين يمكن أن نكتب عنهم بيوغرافيات، أو بإمكانهم هم كتابة سيرهم الخاصة، في هذه الخواطر المفتقرة الى الترابط والى الرغبـة في أي ترابط ، أسرد بلا اكتراث سيرتي الخالية مـن الأفعال، تـاريخي الذي بـلا حياة، إنها اعترافـاتي الخاصة. وإذا لم أقل فيهـا شيئا ذا قيمة فلأنـه ليس لدي ما أقـول. ما قيمة اعترافاتنـا وما جدواها؟ مـا حدث لنا . وما يحدث للجميـع أو لنا وحدنا فحسب هو مجرد حدث عرضي، وليس بشيء جديد، كما أنه ليس مما يقبل الفهم، إذا كنت أكتب ما أحس فلأنني بفعل هذه الكتابة أخفض من حمى الاحساس. ما أحكيه لا يكتسي أي أهمية. إذ ما من أهمية لشيء. إزاء ما أحسـه أخلق مشاهـد عديدة، أجعـل من الأحاسيس احتفالات خاصة. بفضل المرارة وحدها أتفهم جيـدا النساء المشتغلات بالتطريز، اللواتي يصنعـن غرزات التطريز تلو الغـرزات لأن الحياة مـوجودة. خالتي العجوز تتسلى بلعبة الورق المنفـردة الى ما لا نهاية للسهرة هذه الاعترافات الاحسـاسية هي ألعـاب الورق المنفرد الخاصـة بي، وأنا لا أدونها كمن يقرأ حظه من خلال ورق اللعب، لأن الأوراق في لعبة الورق المنفـردة لا قيمة لها بـذاتها، ألقـي بنفسي على الطاولـة مثـل كبة غـزل متعددة الألوان ، أو أصنع مني أصنافا من خيوط تشبه تلك التي تحاك بين الأصابع المـدودة لتنتقل من مجموعة أطفال الى مجمـوعة أخرى، منشغل أنا فحسـب بألا يخبل إبهامي العقدة الخيطية المتصلـة به . بعد ذلك أسحب يدي ، فيغدو المشهد مختلفا، وأعود لأبدأ من جديد.

أن تعيش معناه أن تضـع الغرزة تلو الغرزة بنفـس قصدية الغير، لكنك ، مـا إن تنهمك في وضعهـا حتى يغـدو الفكر حـرا، وكل الأمـراء السعداء يمكنهـم التفسح في حـدائقهم وسـط غرزات الابـرة العاجيـة للمنقار المعكوس.. تطريزة الابرة المعقوفة للأشياء .. فاصل .. لا شيء.

بالنسبة إلى ما تبقى

ما الذي بإمكاني الاعتداد به؟ .. أحاسيس مروعة، إدراك عميق بما أحس، مع توقد ذهني حاد موجـه لتدمير الذات.. ثمة طاقة حلم رغبتها

في تعزيتي تزداد شراهة .. ثمة ارادة ميتة يهدهدها التأمل، بين الغرزة والغرزة، مثل طفل حي.. أجل، غرزة ابرة معقوفة.

لو كان العالم ملك يدي

رابط الجأش، أواجه حبي الدائم لحياتي في شارع Los Doradores (٣) هذا، في نفس هذا المكتب بين هؤلاء الناس حيث أعيش بالقليل المتاح لي، وحيث المحدود من الفضاء الحر المتاح في الزمن لي كيما أحلم، أكتب ـ أنام ـ، وما الذي بإمكاني أن ألتمسه أنا من الآلهة أو أتوقعه من القدر؟

كانت لدي طموحات كبيرة وأحلام واسعة، لكن الحمال ومتعلمة الخياطة كذلك كانت لديهما نفس الأحلام، لأن الأحلام مشاع للجميع: ما يجعلنا متمايزين هو القدرة على تحقيقها أو قدرة تحققها فينا، في الحلم نحن سواء متعلمة الخياطة والحمال وأنا، ما يميزني عنهما هو معرفتي بالكتابة التي هي فعل خاص بي، على مستوى الروح نحن سواء حسنا أعرف أن هناك جزرا في الجنوب وعشقيات كونية كبيرة و(...) (٤).

لو كان العالم ملك يدي لغيرته،وأنا متيقن مقابل تذكرة شارع Los Doradores.

ربما كان مقيضا لي أن أظل محاسبا الى الأبد. أما الأدب والشعر فهما بمثابة فراشة كلما كانت أجمل وأبهى بدوت أكثر إثارة للسخرية بفعل حومانها فوق رأسي.

سأحس بكل اشتياقي Moriera (٥). لكن ما الذي تعنيه الاشتياقات أمام المعارج الكبرى؟

أعلم جيدا أن اليوم الذي سأغدو فيه محاسبا(٦) في إدارة فاسكيز سيكون من الأيام المجيدة في حياتي، أعلم ذلك بتكهن استباقي مرير وتهكمي لكنني أعلمه بالامتياز العقلي لليقين.

الباطرون فاسكيز

الباطرون فاسكيز ،أشعر، أحيانا كثيرة، على نحو غير قابل للتفسير بالنوم المغناطيسي للباطرون فاسكيز. ماذا يمثل ذلك الرجل بالنسبة إلي عدا كونه المتحكم في أوقاتي، يعاملني بصورة جيدة، أثناء فترات نهارية معينة. يحادثني بلطف باستثناء لحظات مفاجئة من قلق مجهول يعتريه وحينئذ لا يحادث أحدا بلطف. أجل. لكن لماذا يهمني أمره؟ أهو رمز أهو باعث، ما هو؟

الباطرون فاسكيز، سأتذكره جيدا في المستقبل بالحنين الذي أعلم أن علي أن أحسه حينئذ، سأكون مطمئنا في منزل صغير في ضواحي مكان ما، مستمتعا بالطمأنينة التي لن أقوم خلالها بالعمل الذي لا أقوم به الآن، ولسوف أبحث، لكي أواصل عدم قيامي به، عن التبريرات المختلفة التي اتفادى بها مواجهة ذاتي نفسها اليوم. وإلا فسأكون محتجزا في مأوى للمتسولين، سعيدا بالفشل التام، مختلطا بشاكلة من توهموا أنفسهم عباقرة وما كانوا بأكثر من شحاذين ذوي أحلام، مع ذلك الحشد الغفل ممن لم يمتلكوا القدرة على النجاح ولا التناول الأريحي للنجاح المعكوس. كائنا حيثما كنت سأتذكر الباطرون فاسكيز بنوسطالجية، سأتذكر مكتب شارع Los Doradores ورتابة الحياة اليومية ستغدو بالنسبة إلي كما لو كانت ذكرى غراميات لم أحظ بها أو نجاحات لا ينبغي أن أحظى بها.

الباطرون فاسكز، من هناك أراه اليوم، كما أراه من هنا بالذات ـ قامة متوسطة، ربعة عاد متزن وعاطفي، صريح ومراوغ، لطيف وفظ ـ إنه الرئيس ـ بصرف النظر عن ماله، بيديه المشعرتين والمتمهلتين بأوردته المعلمة كعضلات صغيرة ملونة، بالرقبة الممتلئة لكن غير الغليظة، والخدين الملونين الصافيين في الآن ذاته، تحت الذقن الحليقة دائما في الوقت المناسب.

إنني أراه، أرى عينيه، عيني المتسكع النشيط، العينان اللتان تتأملان أشياء الخارج نحو الداخل، أتلقى بلبلة مصادفته،هنا، بدون رغبة فتبتهج روحي لابتسامته، ابتسامة واسعة وانسانية مثل تصفيق جمهور.

ذلك يحدث ربما لأنه لا وجود لوجه أهم من وجه الباطرون فاسكيز بجانبي، مما جعل هذا الوجه العادي وحتى المبتذل يوقعني في حبائله مرارا، ويلهيني عن نفسي ذاتها. أعتقد أن في الأمر رمزا أكيدا. هذا الرجل مثل في حياتي شيئا أهم مما هو عليه اليوم.

الزهو اللامجدي

أحيانا عندما أرفع الرأس الأرعن عن الكتب التي أدون فيها حسابات الغير، مدونا غياب الحياة نفسها، أشعر بغثيان فيزيقي، قد يكون ناجما عن طول انحنائي، لكنه غثيان يفوح بالأرقام وانجلاء الأوهام، تقرفني الحياة مثل دواء لا نفع فيه، أحس حينئذ من ظلال رؤى بالغة الوضوح كم سيكون سهلا أن أبتعد عن هذا الضجر لو كنت أمتلك ببساطة قوة الرغبة في الابتعاد عنه بالفعل.

بفضل الفعل نحيا نحن، أي بفضل الإرادة والعجز يؤاخينا مع من لا نعرف كيف نحب، عباقرة كنا أم شحاذين. ماذا سيفيدني أن أدعي عبقريا إن كنت مجرد مساعد حسابات؟ عندما عمل ثيساريوفيردي(٧) على أن يطلقوا على الطبيب الذي كان لا السيد فيردي المستخدم التجاري، وإنما الشاعر ثيساريو فيردي، فقد استخدم لفظة من ألفاظ الزهو اللامجدي التي تنضح برائحة الغطرسة. المسكين الذي ظل مسكينا على الدوام هو السيد فيردي، المستخدم التجاري، أما الشاعر فقد ولد بعد موته لأن التقدير الخاص بالشاعر إنما ولد بعد موته.

الذكاء الحقيقي يتحقق في الفعل. سأكون ما أرغب في أن أكون، لكن علي أن أرغب أولا، علي أن أريد أي شيء. النجاح يكون بتحقيق النجاح وليس بامتلاك مؤهلات لتحقيق النجاح. بإمكان أي كان في أرض الله الواسعة أن يمتلك مؤهلات الحصول على قصر. لكن أين يوجد القصر إن لم يتم تشييده هناك؟

حديث النثر

أفضل النثر على الشعر، كشكل من أشكال الفن لسببين الأول شخصي خاص وهو أنني غير قادر على الاختيار، وإذن فأنا عاجز عن كتابة الشعر، السبب الثاني عام، وهو ليس ـ أعتقد ذلك حقا ـ ظلا أو قناعا، إنه يمس المفهوم الخاص لقيمة الفن بكاملها.

أعتبر الشعر شيئا وسيطا خطوة من الموسيقى باتجاه النثر. الشعر، مثل الموسيقى، محكوم بقوانين ايقاعية محددة، وحتى لو لم تكن من نمط القوانين الصارمة للشعر المنظوم، فهي قائمة، مع ذلك كدفاعات، كإكراهات كأجهزة أوتوماتيكية للضغط والعقاب. في النثر

نحن نتحدث أحرارا، بإمكاننا أن نضمن ايقاعات شعرية، وأن نوجد خارجها، مع ذلك، إن تسرب ايقاع شعري معين بصفة عرضية الى النثر لا يعوق النثر، لكن تسرب ايقاع نثري عرضا الى الشعر يعوق الشعر.

الفن كله متضمن في النثر، من جهة لأنه في الكلمة، الكلمة الحرة يتركز العالم بكامله. ومن جهة ثانية لأنه في الكلمة الحرة توجد الامكانية الكاملة لكي نعبر عن العالم ونفكر فيه في آن، في النثر نمنحه كل شيء، بواسطة التحويل، نمنحه اللون والشكل اللذين ليس بمقدور الرسم منحه إياهما إلا على نحو مباشر ،وبدون أي بعد حميم، ونمنحه الايقاع الذي لا تمنحه الموسيقى إلا مباشرة أيضا، وبدون شكل مجسد ، ومجردا من ذلك الجسد الثاني الذي هو الفكرة ونمنحه البنية التي إذا كان على المعماري أن يشكلها من مواد صلبة ، معطاة وخارجية فإننا نصنعها من ايقاعات وترديدات من متتاليات وانسيابات ثم نمنحه الواقعية التي على المثال أن يخلفها في العالم بلا ليونة ولا استحالة وأخيرا نمنحه الشعر، الشعر الذي دور الشارع فيه شبيه بدور المبتدىء في محفل سري، هو عبد، وإن طوعا، لمقامات وطقوس معينة.

إنني على يقين من أنه ، في عالم متحضر تماما ، لن يوجد فن آخر غير النثر.

سوف نترك الغروب للغروب، معتنين بالفن وحده، مستوعبينه شفهيا، ناقلينه هكذا بواسطة موسيقى تفهم بالقلب. لن نصنع نحتا للأجساد التي ستحتفظ مرئية وممسوسة برونقها متحركا وبردوتها ناعمة. سننشيء بيوتا ، فقط لنقيم فيها، وهو ما من أجله وجدت البيوت في النهاية. أما الشعر فسيبقى ليقرب الأطفال من النثر المستقبلي، لأن الشعر، بالفعل طفولي وأولي وتحضيري.

حتى الفنون الدنيا، أو تلك التي يمكن تسميتها كذلك، تظهر وشوشاتها في النثر. ثمة نثر يرقص ، نثر يغني ، نثر ينشد بذاته لذاته ايقاعات شفهية هي بحد ذاتها رقصات تتعرى فيها الفكرة ملتوية بشهوية وحسوية نصف شفافة ومتقنة ، ثمة في النثر أيضا خبايا مرتعشة، يبث فيها ممثل كبير هو الفعل . بجوهره المجسد، عبر الايقاع سر الكون المتعذر على الادراك المحسوس.

شهوة الكلمات

يحلو لي التلاعب بالكلمات (٨). إنها بالنسبة إلي أجساد يمكن لمسها، حوريات مرئيات شهوانيات لا ماديات ، ذلك لأن الشهوة الفعلية لا تستثير أي اهتمام لدي. سواء في الواقع أو في الأحلام. لقد استعضت عنها بما يولد الايقاعات الشفهية لدي أو الرغبة في الانصات الى تجسدها عند الآخرين بحيث تتولد الرعشة في عندما يتم التلفظ بها بإتقان. من ذلك مثلا أن قراءة صفحة لـ FIALHO (٩). أو لشاتوبريان من شأنها أن تصيب شراييني بالتنمل مسببة لي ألما شديدا مصحوبا بقشعريرة داخلية هادئة بفعل المتعة الغالية التي أجنيها من هذه القراءة.

كما أن صفحة من صفحات Vieira (١٠) بإتقانها البارد ذي الهندسة النحوية تحملني على الارتعاش ارتعاشة غصن إزاء الريح في هذيان منصاع لشيء نواس.

ومثل كل العشاق الكبار أعشق حلاوة الانفقاد في ذاتي نفسها. حيث متعة الاستسلام كاملة تعاش. هكذا أكتب ، أحايين كثيرة بدون رغبة في التفكير في أي هذيان خارجي مسلما أمري للكلمات تصنع احتفالاتها بي، مثل طفل صغير في حضنه الأليف. جمل لا معنى لها تجري ناعمة جريان مياه محسوسة،. جداول غفل . حيث الموجات تختلط لا متعينة متحولة باستمرار الى غير ما كانته. كذلك الأفكار ، الصور ، رعشات التعبير، من خلالي تمر، بمغازلات صائتة لتموجات حريرية خافتة حيث مبهما يهتز الصفاء القمري للأفكار.

ما تسلبني إياه الحياة وما تهبني لا يعنيني ولا يبكيني. بالمقابل لطالما أبكتني بضع صفحات من النثر. أتذكر كما لو كنت أرى ذلك بعيني الآن في تلك الليلة ، طفلا كنت ما أزال حينما قرأت للمرة الأولى ، في إحدى المختارات ما أورده Vieira بخصوص الملك سليمان:

«صنع سليمان قصرا» . وواصلت القراءة حتى النهاية، مرتعشا متحيرا كيما أنخرط في بكاء سعيد مديد، لم ولن يكون بمقدور أي سعادة واقعية أن توفره لي ، ولا أي حزن من أحزان الحياة أن يدفعني الى تقليده.

تلك الحركة الكهنوتية للغتنا الواضحة المهيبة ، ذلك التعبير عن الأفكار في الكلمات اللامناص منها . ذلك الجريان المائي بفعل انحدار المجرى، ذلك الانخطاف الصوتي حيث الأصوات ألوان ذهنية وذلك كله كان يسكرني غريزيا كما لو باهتياج سياسي هائل. لذلك بكيت، واليوم، إذ أتذكر ، أبكي، لا حنينا ــ لا ـ الى الطفولة التي ليس لدي أي حنين إليها: بل هو الحنين العاطفي الى تلك اللحظة، والحزن المتولد عن العجز عن قراءة ذلك التأكيد السيمفوني.

لا أملك أي نوع من المشاعر السياسية أو الاجتماعية إلا أنني أملك، بمعنى من المعاني ، شعورا وطنيا عاليا جدا ،. أما وطني فهو اللغة البرتغالية. ولن يحزنني بأن تجتاح البرتغال أو تحتل طالما لم يصبني الأذى شخصيا. لكنني أشعر بكراهية حقيقية، هي الكراهية الوحيدة التي أستشعرها ، إزاء، لا من يكتب البرتغالية سيئا، ولا من يجهل النحو، ولا من يكتب وفق قواعد املائية مبسطة. وإنما نحو الصفحة المكتوبة بشكل سيىء،، كما لو كان شعورا بالكراهية نحو شخص بعينه. أكره النحو المستعمل مغلوطا كراهيتي لأشخاص يتوجب صفعهم، أكره الاستعمال اللامضبوط لقواعد الاملاء، كما لو أن الأمر يتعلق ببصقة مباشرة.

أجل، ذلك أن قواعد الاملاء هي كائنات بشرية بدورها ، الكلمة كائن كامل مرئية ومسموعة.

أمير المنفى الأكبر

على الرغم من انتمائي ، روحيا الى سلالة الرومانطيقيين أكثر من غيرهم فإنني لا أجد راحتي سوى في قراءة الكلاسيكيين، تقشفهم (لنقل تكثيفهم) ذاته الذي من خلاله يتجسد وضوحهم، يمنحني العزاء في فقداني لما لست أدري، لديهم أجد احساسا بهيجا بحياة واسعة مفتوحة ، يستوعب فضاءات شاسعة بدون أن يجوبها، لديهم أحس الآلهة الوثنيين أنفسهم يستريحون من السر.

إن التحليل أشد ادهاشا للاحساسات ـ أحيانا للاحساسات التي نفترض تملكنا لها ــ وتوافق القلب مع المشهد الطبيعي، الانكشاف التشريحي للأعصاب كلها، استخدام الرغبة بمثابة إرادة والطموح كتفكير، كل تلك الأشياء تصبح مفرطة في قرابتها إلي، عاجزة عن إتياني

بالجديد، أو إمدادي بالطمأنينة. دائما عندما أحسها ، أتمنى بالضبط لكوني أحسها، الاحساس بشيء آخر، وعندما أقرأ أحد الكلاسيكيين يصبح ذلك الشيء الآخر في متناولي.

أعترف صراحة ودونما خجل بأن لا وجود لفقرة لدى شاتوبريان أو أنشودة للامارتين - هناك مقاطع تبدو أحيانا كما لو كانت صوتا تفكيريا وأغنيات تبدو أحيانا كثيرة أيضا كأنها قيلت لأجلي - يمكن أن تخلب لبي وتسمو بي على نحو ما يفعل مقطع من نثر Vieira أو هذا النشيد أو ذاك لبعض كلاسيكيينا القلائل ممن ساروا على نهج هوراس بالفعل.

متحررا أقرأ. ناشدا الموضوعية التامة، لقد تخليت عن أن أكون أنانيا. تبددت. وبدلا من أن يكون ما أقرؤه بدلتي الخاصة التي بالكاد أراها رازحا تحت ثقلها أحيانا، يصبح بمثابة الانجلاء الأكبر للعالم الخارجي، الشمس المحدقة في الجميع ، القمر الذي يخضب الأرض الساكنة بالظلال، الفضاءات الواسعة التي تنتهي في البحر ، الصلابة السوداء للأشجار خالقة العلامات الخضراء في الذرى، السكينة الصلبة لبرك الضيعات الطرق المغطاة بالكروم في منحدرات الأعالي.

أقرأ مثل من يمر عابرا ، ومع الكلاسيكيين المتزنين الذين إذا تأملوا لم يصرحوا ، أشعر بأنني عابر سبيل مقدس، مغترب مكرم(١١). متأمل بدون دافع ولا غاية. أمير المنفى الأكبر، الذي منح لحظة الرحيل، آخر المتسولين الصدقة المتطرفة لكآبته.

كتابي المفضل

أمقت القراءة، أشعر بضجر مسبق من الصفحات المجهولة. لا أستطيع أن أقرأ إلا ما أعرف. الكتاب الذي يحتل الصدارة عندي هو بلاغة الأب فيجيريدو (١٢) الذي أقرأه آلاف المرات كل ليل. مفتتنا بالوصف، بالأسلوب المتقن لراهب برتغالي،الصور البلاغية المقروءة بأسمائها آلاف المرات والتي لم أستوعبها بعد. ثم المعجم الذي يهدهدني (...) وهناك الكلمات المضبوطة المكتوبة بـ C التي اذا افتقدتها أنام على قلق.

إنني مدين لكتاب الأب فيجيريدو وبمبالغاته الصفائية بالارتياب النسبي الذي استشعره - بكل ما أستطيع من شعور - وأنا أكتب اللغة التي أنتمي إليها بالخاصية التي (١٣)..

وأقرأ: (مقطعا من الأب فيجيريدو) (١٤)

فيمنحني ما يكفي من المواساة لمواصلة العيش.

أو : (فقرة حول الصور)

تعود الى الاستهلال

شاعرا بهذا كله بدون أي مبالغة

وكما أن آخرين بإمكانهم قراءة فقرات من الكتاب المقدس. كذلك أنا أفضل قراءة فقرات من البلاغة. لدي امتياز الفراغ والافتقار الى الورع.

متعة القراءة

لا أعرف متعة تعادل متعة قراءة الكتب — وأقرأ القليل - الكتب هي تمثيلات للأحلام، ومن يدخل في حديث معها ليس بحاجة - مع سهولة العيش — الى تمثيلات. لم أتمكن قط من قراءة أي كتاب باستسلامي كلية له: دائما مع كل خطوة ، يأتي التعليق من الذكاء أو الخيال على المقروء ليوقف تسلسل السرد. بعد دقائق أصبح أنا كاتب الكتاب. وما هو مكتوب فيه لا يغدو موجودا في أي كتاب.

قراءاتي المفضلة هي معاودة الكتب المبتذلة التي تنام معي جنب وسادتي. ثمة كتابان لا يفارقانني البتة هما : بلاغة الأب فيجيريدو وتأملات حول اللغة البرتغالية للأب فريري (١٥). لقد كنت وما أزال أعاود قراءتهما باستمرار وإن كنت لم أقرأ أيا منهما قراءة متصلة . وإنني لمدين لهذين الكتابين بنظام أكاد أخاله متعذرا بالنسبة إلي. ألا هو نظام الكتابة بموضوعية نظام (أو بالأحرى قانون) أن الأشياء قد وجدت مكتوبة أصلا.

أسلوب الأب فيجيريدو المتصنع الديري. المنظم هو الذي خلق متعة فهمي الخاصة. أما سيولة كتابة الأب فريري Freire الخالية من أي اتساق تقريبا فإنها ترجف روحي بلا كلل. وتربيني بدون أن تجشمني أي مشاغل من أي نوع. وكلا النمطين لا يشترط ولا يتطلب مني أي قابلية لأكون على غرار صاحبيهما ولا لأكون مثل أي شخصية أخرى.

أقرأ وأتخلى ، لا عن القراءة، ولكن عن ذاتي نفسها. أقرأ ثم أتنوم، متابعا كما لو في قلب الأحلام، صور الأب فيجيريدو البلاغية. وفي غابات مسحورة أسمع الأب فريري يعلمنا أن الصواب هو أن نتلفظ بـ MADDALENA وليس MADALENA التي يتلفظ بها العوام وحدهم.

ملك روما

فكرت اليوم، أثناء لحظة إحساس معينة ، في شكل النثر الذي أستعمله . حقا، لابد من التساؤل كيف أكتب؟ لقد كانت لدي ، مثل الجميع تلك الرغبة المفسدة في امتلاك نظام وقاعدة بهذا الشأن . أكيد أنني مارست الكتابة قبل امتلاك أي قاعدة أو نظام وأنا لا اختلف بهذا عن الآخرين.

وقد اكتشفت بتحليل ذاتي قمت به هذا المساء ، أن نظام الأسلوب عندي يرتكز على أساسين ينبنيان بدورهما حسب الطريقة المثلى للكلاسيكيين الجيدين على الأسس العامة لكل أسلوب وهما : أن أعبر عما أحس تماما وفق ما أحس - بوضوح إن كان ما أحسه واضحا، وبغموض إن كان غامضا ، وملتبسا إن كان ما أحسه ملتبسا بالفعل - أن أدرك أن قواعد النحو هي أداة وحسب وليست قانونا.

لنفترض أنني أشاهد أمامكم فتاة ذات سلوك ذكوري. إذن هناك شخص عامي سيقول عنها: «البنت تبدو ولدا» ثم شخص آخر سيقول، إنما بصيغة أقرب الى الوعي بأن الكلام هو التعبير: «هذه البنت ولد» شخص ثالث واع هو الآخر بمتطلبات التعبير ، لكنه مدفوع بنزوة الاقتضاب الذي هو التجسيد الحي لشبقية الفكر، سيقول عنها «ذلك الولد». أما أنا فسأقول على الفور «تلك الولد»، منتهكا أكثر القواعد النحوية أساسية وهي الملزمة بتوافر تطابق في الجنس والعدد بين النعت والمنعوت.

وسأقول حسنا . أنا استخدمت الألفاظ مطلقة. على نحو فوتوغرافي، خارج المألوف، خارج القاعدة وخارج ما هو مبتذل، وبذلك فأنا لم أتكلم وإنما عبرت.

إذا فحصنا الاستعمالات اللغوية، نجد النحو يضع تقسيمات مشروعة وزائفة . فهو مثلا يقسم الأفعال الى لازمة ومتعدية . لكن

الانسان الذي يجيد التعبير عما يحس ينبغي عليه أحيانا كثيرة أن يحول فعلا متعديا الى لازم حتى يصور بالضبط ما يحسه. لو أردت مثلا أن أقول «أنا موجود» existo لقلت "Soy"(١٦) لو شئت أن أقول بأنني أوجد كروح منفصلة سأقول : "Soy yo" . لكن إذا أردت أن أقول بأنني موجود كذات متشكلة بذاتها وتمارس إزاء ذاتها الوظيفة الالاهية لخلق ذاتها (crearse) . فكيف ينبغي أن أستعمل الفعل (ser) (الدال على الكينونة) إن لم أحوله من اللزوم الى التعددية؟ وحينئذ وبصوت عال، وضد النحو وبإحساس الظافر ، سأقول "Me soy" وبذلك أكون قد عبرت عن فلسفة بكاملها في لفظتين صغيرتين. أويمكن أن نطلب أكثر من هذا من الفلسفة والتعبير معا؟

من لا يعرف كيف يفكر ما يحس هو الذي يخضع للنحو. أما الذي يخدمه بالفعل فهو من يعرف التحكم في استعمالاته التعبيرية . يحكي عن سيجموند ملك روما. أنه أجاب بعض من نبهه الى خطأ نحوي ارتكبه أثناء إلقائه لإحدى خطبه : «أنا ملك روما، وملك النحو علاوة على ذلك». والتاريخ يروي أنه عرف خلال حكمه باعتباره سيجموند «السوبر نحوي». رمز عجيب بلا شك! كل من يعرف قول ما يقول هو ملك روما بطريقته الخاصة.

أنا المتعدد

منذ أن توقفت الأمطار الأخيرة عن النزول ومكثت في الأرض ـ سماء نقية أرض رطبة لامعة ـ عاد صفاء الحياة الأكبر، مثلما عادت الزرقة الى اكتساح الفضاء الأعلى، فسرت مع طراوة المياه النشوة في الأسفل تاركة سماء نقية في الأرواح وطراوة خالصة في القلوب.

نحن عبيد للزمن ـ مع عدم رغبتنا في ذلك ـ وللألوانه وأشكاله، رعايا للسماء وللأرض نحن. ومن يتقوقع في ذاته منا، مزدريا ما يحيط به، يكون وضعه النفسي مختلفا عندما تمطر السماء عن وضعه حينما تكون صافية. إنها تحولات غامضة تجري ربما داخل الاحساسات المجردة الأكثر حميمية وهي تتولد، إما بسبب هطول المطر أو بسبب انقطاع هطوله. وهي تحس بغير أن تحس لأن الاحساس بالزمن يعاش بدون أن يحس.

كل واحد منا متعدد في ذاته، كل واحد عبارة عن أشخاص عديدين أو تمديد لهم، لذلك فإن من يحتقر المجتمع الذي يعيش فيه ليس هو نفسه بالذات من يبتهج أو يتألم من أجل نفس المجتمع.. في المستوطنة الشاسعة لكينونتنا يوجد أناس متنوعو الاجناس، يشعرون ويفكرون بطريقة مختلفة في هذه اللحظة بالذات وأنا أكتب، في فاصل الاستراحة المشروع لهذا اليوم الخالي الا قليلا من الاشغال، أنا من يكتب يتيقظ هذه الكلمات الانطباعية القليلة. أنا هو المبتهج بانعدام ما يدعو الى الشغل في هذه اللحظة. أنا من ينظر الى السماء الموجودة في الخارج هناك ، والمتعذر رؤيتها من هنا. أنا من يفكر في هذا كله ، أنا من يحس بالجسد الفرحان وباليدين الباردتين ببرودة غامضة، وكل عالمي الخاص المكون من أشخاص مختلفين متزاحمين فيما بينهم، مثل جمهور متنوع، لكن متراص، هو ظل فريد لهذا لجسد الهادىء والكاتب الذي به انحني واقفا أمام مكتب بورخيس العالي الذي أتيته باحثا عن نشافتي المعارة.

من أنا

كل شيء يفلت مني حياتي كلها، ذكرياتي ، مخيلتي بما تحتويه، شخصيتي الكل يتبخر ، أحس باستمرار أنني كنت شخصا آخر، وأنني أحسست وفكرت بأنني آخر. وذلك الذي أعاينه هو مشهد من سيناريو آخر. ذلك الذي أعاينه أنا بالذات.

أحيانا أعثر في الفوضى الخاوية لأدراجي الأدبية، على أوراق كتبتها منذ عشر سنوات، منذ خمس عشرة سنة، وربما أكثر، والكثير من هذه الأوراق يبدو لي منتميا لرجل غريب . إذ لا أتعرف على نفسي فيها. لابد أن أحدا قد كتب هذه الأوراق . وهذا الكاتب هو أنا. أنا الذي عايشها بإحساسه ، لكن ذلك حدث في حياة أخرى سبق أن استيقظت منها كما لو من حلم ينتمي للغير.

يحدث مرارا أن أعثر على أشياء كتبتها وأنا شاب صغير ، مقاطع تعود الى سنة الثامنة عشرة. مقاطع تعود الى العشرين. وبعضها يمتلك قوة تعبير لا أتذكر كيف كنت قادرا على امتلاكها في تلك المرحلة من عمري. ثمة مقاطع تخص أمورا مكتوبة بعيد مراهقتي، تبدو لي من ثمار شخصي الراهن الذي حنكته سنوات وتجارب وأحداث. أعرف أنني لست ذلك الذي كان. ومع احساسي بأنني أعرف تطورا كبيرا بالمقارنة مع كنته . أسأل أين يوجد هذا التطور إن كنت حينئذ الشخص نفسه الذي أنا اليوم.

هذا كله لغز محير يحبطني ويغمني. منذ أيام عانيت من احساس مرعب بسبب نص مكتوب قصير لي يعود الى الماضي . أتذكر تماما وساوسي البارزة فيه تجاه اللغة التي تعود الى سنوات قليلة خلت، ثم في أحد الأدراج عثرت على نص مكتوب لي، يعود الى تاريخ أقدم ، تبدو فيه وساوسي ذاك مبرزة بقوة . لم أدرك في الماضي إدراكا ايجابيا. كيف أمكنني أن أتطور لأصبح ما كنته بالفعل حينئذ؟ كيف عرفت ما كنت أجهله بالأمس؟ والكل متداخل عندي داخل متاهة أنا التائه في ذاتي فيها.

مفكر أغرق في الهذيان موقنا بأن ما أكتبه قد كتبته بالفعل من قبل. أتذكر ذلك. وأسأل هذا الموجود المزهو في أين يوجد إن لم يكن في أفلاطونية الأحاسيس ذاكرة أخرى. ذكرى أخرى من حياة سابقة تنتمي بالكاد الى هذه الحياة.

يا إلهي .. يا إلاهي. من أكون؟ كم من ذوات أنا؟ من هو أنا؟ ما هو هذا الفاصل الموجود بيني وبيني؟

في أي ضفة أنا

مرة أخرى عثرت على مقطع لي مكتوب بالفرنسية مرت عليه خمس عشرة سنة، لم أزر فرنسا قط. ولم تكن لدي نزاعات مع فرنسيين ، ولم يسبق لي ،إذن أن لجأت البتة الى استخدام هذه اللغة التي كنت قد تركتها. أنا اليوم أقرأ الفرنسية كثيرا كما كنت أفعل دائما. أنا أكثر كهولة أكثر حنكة من حيث التفكير. كان علي أن أتطور . بيد أن ذلك المقطع من الماضي البعيد يشف عن وثوقية أفتقر اليها اليوم في استعمال الفرنسية ، فالاسلوب سلس سلاسة لست قادرا على تملكها اليوم في تلك اللغة، ثمة فقرات كاملة جمل ، صيغ ، وأشكال تعبير تدل على تمكن تام من تلك اللغة التي ضيعتها بدون حتى أن أتذكر بأنني قد امتلكتها ذات يوم. كيف نفسر هذا كله؟ من هو هذا الذي حلت محله بداخلي؟

حسنا أعرف أن من السهل تلفيق نظرية معينة عن سيولة

(انفلات) الأشياء والأرواح. وأن من اليسير أن نفهم أننا عبارة عن مرور جواني للحياة، ونتخيل بأننا عبارة عن كم هائل، وأننا كنا كثيرين.. الخ، لكن ها هنا شيء آخر ليس بالانتقال المحض للشخصية بين هوامشها الخاصة، ها هنا يوجد الآخر المطلق، كائن غيري كان بحوزتي لقد فقدت بتقدمي في السن، التخيل والعاطفة ، فقدت نمطا من الذكاء ، من الاحساس وهذا كله، لا يدهشني وإن سبب لي الحزن لكن بحضرة من أكون عندما أقرؤني كمن يقرأ أجنبيا عنه؟ في أي صفة أنا إن كنت لا أرى نفسي إلا في القعر؟

أحيانا أخرى ألتقي بمقاطع لا أذكر أنني كاتبها ـ وهو ما يثير القليل من العجب ـ بل إنني لا أتذكر حتى إمكانية أن أكون كاتبها، وهو ما يرعبني، ثمة عبارات معينة تنتمي الى ذهنية أخرى. كما لو أنني عثرت على صورة فوتوغرافية قديمة، هي صورتي بلا ريب بقامة مختلفة بملامح منكرة لكنها ملامحي بلا مراء. إنها أنا يا للهول.

عمر الخيام

عمر الخيام كانت له شخصية معينة ، أما أنا فلا أملك لحسن الحظ أو لسوئه ، أي شخصية على الاطلاق ، ما أكونه في لحظة معينة، أنفصل عنه في اللحظة الموالية، ما كنته ذات يوم، أنساه في اليوم الذي يليه . لا يشبه عمر الخيام إلا ذاك الذي يعيش في عالم واحد، هو العالم الخارجي . أما من هو مثلي فيحيا في عالم داخلي متعاقب متنوع. وحتى لو رغب في أن تكون لـه نفس فلسفة عمر الخيام فلن يستطيع ذلك حتما، هكذا امتلك في. ولو لم أرغب في ذلك حقا، الفلسفات التي انتقدها كما لو كانت أرواحا مقيمة بداخلي، بإمكان عمر الخيام أن يستبعدها لأنها شيء خارجي بالنسبة إليه، أما أنا فلست بقادر على ذلك لأنها أناي.

تبعثر موحد

إن ديدني الدائم المتمثل في عدم الايمان بشيء وخاصة بالغريزة وموقفي الانكاري الطبيعي إنما هو رفض للحواجز التي تحت وطأتها أضع هذا كله بشكل ثابت.

ما يحدث في العمق هو أنني أصنع من الآخرين أحلامي ، مضاعفا آراءهم كيما أجعل منها، بتمديدها بواسطة منطقي وحدسي، آرائي الخاصة (بإمكاني بسبب افتقاري لرأي خاص بي، امتلاك آراء الغير تماما مثل آراء أخرى) وكيما أضاعفها وفق رغبتي جاعلا من آرائهم أصهارا لأحلامي.

إلى حد أنني أفضل الحلم على الحياة التي بين يدي مواصلا، بالألفاظ (لا أملك سواها) الحلم متشبثا، من خلال آراء الآخرين وعواطفهم ، وفي خط الحياة السيال، بشخصية عديمة الشكل.

الآخر، عبارة عن قناة أو جدول وفقا لرغبته فحسب يجري ماء البحر، واسما المجرى المنحني لاتجاهه ، بلمعان المياه الموجه الى الشمس بأكثر مما تستطيع أن تفعله، واقعيا، حالات جفافه وانحساره. وإذا ما تبين أحيانا لتحليلاتي السريعة، تطفلي على الآخرين، فإن ما يحدث بالفعل، هو أنني أجبرهم على أن يكونوا هم المتطفلين على انفعالي اللاحق. تلك عادة معايشتي لقشور ذواتهم الفردية. أنحت أثر خطواتهم في صلصال روحي، وذلك بايصالهم بوعيي. أكون قد منحت خطواتهم وسلكت طرقات (هم).(١٧)

على العموم وبالنظر الى تعودي على مضاعفتي لذاتي بمواصلة عمليتين ذهنيتين مختلفتين في آن واحد، فإنني، إذ أمضي متكيفا بغلو وحدة وعي مع احساساتهم ، أمضي في الآن نفسه محللا بداخلي الحالة المجهولة لأرواحهم مضفيا موضوعية خاصة على تحليلي لما يفكرونه ولما هم إياه. هكذا وسط الاحلام ، وبدون أن أكف عن هذيان اللامنقطع. أمضي متقمصا لا الجوهر المنقى لانفعالاتهم الميتة أحيانا وحسب ولكن، مدركا ومصنفا الروابط المنطقية للقوى المختلفة لنفسهم الراقدة ببساطة أحيانا داخل روحهم. ووسط هذا كله ثمة هيأتهم، ألبستهم، إشاراتهم التي لاتفلت مني، ثم أحيا في الآن ذاته أحلامهم. روح الغريزة والجسد وأوضاعهم ذاتها. وفي حالة كبرى من تبعثر موحد أحل أنا محلهم ، وأصير في كل لحظة تخاطب جمهرة من الموجودات الواعية واللاواعية، محللة ومحللة مجتمعة في مروحة مفتوحة.

المجتمع الذي فيه أحيا

من أحلام كله ، أصدقائي محلومون عائلاتهم ، عوائده ، مهنهم و...(...).

روحي

روحي عبارة عن أوركسترا خفية ، لا أدري أي الآلات تعزف فيها أو تصر، أوتار وقياثير، نقارات وطبول، بداخلي لا أتعرف على ذاتي إلا كسيمفونية وحسب.

لا أحد

توصلت اليوم الى احساس لا معقول وصحيح في آن، لقد تنبهت بوميض برق باطني ، الى أنني أحد ، لا أحد ، على الاطلاق لا أحد، حينما أضاء البرق، هناك حيث المدينة المفترضة لم يكن ثمة غير سهل قاحل. أما النور الذي أسفر عنه فلم يكن ليكشف أي سماء فوقه لقد سرقت مني قدرة أن أوجد قبل وجود العالم، وإذا كان علي أن أعاود التجسد ، لقد عاودت التجسد بدوني، بغير تجسد أناي.

أنا هوامش مدينة ليس لها وجود، أنا التعليق المسهب على كتاب لم يكتب، لست بأحد أنا، لا أحد. لا أعرف كيف أحس، لا أعرف كيف أفكر، لا أعرف أن أرغب، أن أريد. أنا نموذج (شخص) في رواية ينبغي أن تكتب يمر مرور الأثير. ويتوارى ، بدون أن يكون قد وجد ، في أحلام من لا يعرف منحى الاكتمال.

دائما أفكر ، دائما أحس لكن تفكيري لا يحوي أي منطق، وعاطفتي خاليا من أية عواطف، أحس بأنني أسقط، عبر الفخ المنصوب هناك في الأعلى، في الفضاء اللانهائي بتمامه سقوطا ليس له اتجاه، سقوطا لا متناهيا وفارغا روحي تيار بحري أسود، دوار أسود حول الفراغ، حركة محيط لانهائي حول ثقب من هباء ، وفي المياه الدوارة تطفو جميع صور ما رأيت وما سمعت في هذا العالم ـ منازل تمر ، وجوه، كتب، صناديق، مخلفات موسيقية ، مقاطع أصوات في دوامة عمياء ليس لها قرار.

وأنا ، أنا بالفعل أنا المركز اللاوجود له لهذا كله إلا بهندسة الهاوية، أنا الهباء الذي حوله تدور هذه الحركة بدون أن يكون لذلك المركز من وجود سوى لأنه دائرة كله دائرة . أنا حقا ، أنا البئر بلا حيطان، إنما بكل اللزوجة التي تملكها الحيطان. أنا مركز الكل محاط بالهباء.

ذلك أنه في أنا. كما لو أن الجحيم نفسه مع انسانية الشياطين يضحكان في أنا يثوي الجنون النعاق للكون الميت ، الجثة الدوارة للفضاء الفيزيقي، نهاية العوالم كلها وهي تتقلب مسودة أمام الريح ، مشوهة ، مهجورة.

وسواس

فلأمنح كل عاطفة شخصية خاصة بها، كل وضع من أوضاع الروح روحا مستقلة.

ما يرى من الداخل

لأنني لا أملك ما أفعل ولا حتى التفكير فيما علي أن أفعل ، سأضع على هذا الورق خطاطة وصف لحاشية نموذجية أريد حساسية مالارميه داخل أسلوب فييرا، الحلم على طريقة فرلين بجسد هوراس، أن أكون هوميروس على ضوء القمر.

أريد أن أحس كل شيء بكل الأشكال المكنة وغير المكنة ، أن أعرف كيف أفكر بالأحاسيس وأحس بواسطة الأفكار، ألا يكون لي طموح إلا بواسطة الخيال، أن أتألم بدلال، أن أرى ما أراه بوضوح كيما أكتب بطريقة صحيحة، أن تكون معرفتي ممنهجة ومداجية.

كل هذه الرغبات المثالية الممكنة أو المستحيلة تتبخر الآن، ثمة الواقع أمامي : ليس البائع ما أرى ، إنها يده (البائع لا أراه) ، وهي ملمس لا معقول لروح ذات عائلة وحظ، يصنع تعرجات لعنكبوت لا نسيج له عبر تمدد استعادة الهناك الذي قبالتي.

عبارة

«الاحساس تحمص» . عبارة عرضية وردت في محادثة عرضية مع مجهول شاركني الأكل، ظلت متوهجة على الدوام في أرضية ذاكرتي، الصيغة العامية ذاتها للعبارة هي التي منحتها الملح والبهار.

يقى الحلم

لماذا أتصرف بطريقة متناقضة تتأبى على الحلم وعلى الترويض في الأحلام؟ لماذا اعتدت غالبا، أن أحس بالزائف احساسي بالحقيقي بالمحلوم واضحا تماما كالمرئي لقد فقدت حاسة التمييز الانساني الزائفة في اعتقادي بين الحقيقة و الكذب.

حسبي أن أرى الأشياء بوضوح بالعينين أو الأذنين ، أو بأي حاسة أخرى، كيما أحس بواقعيتها بإمكاني الاحساس بشيئين غير قابلين للتعريف في نفس الآن لا يهم.

ثمة مخلوقات قادرة على أن تتألم ساعات طويلة لانتفاء امكانية أن تكون وجها في إطار أو ورقة من أوراق اللعب. هناك أرواح معاصرة تقاسي، كما لو أن لعنة حلت بها، من استحالة أن تتوجد اليوم ككائنات بشرية من العصر الوسيط. هذا النوع من الأحاسيس كان يعتريني في أزمنة سابقة. اليوم لا لقد تنفيت باتجاه ما هو أبعد. لكن ، يؤلمني مثلا، ألا أستطيع الحلم بأن أكون ملكين على مملكتين مختلفتين منتميتين، على سبيل المثال، الى كونين يحويان أنواعا من الفضاءات والأزمنة. عدم قدرتي على تحقيق هذا الحلم يغمرني بالفعل، ويمضني جوعا.

الأهم هو الوصول الى القدرة على الحلم بسهولة باللامتلائم ، كواحد من الانجازات الكبرى التي لم أتمكن أنا نفسي على عظمتي، من الظفر بها إلا في حالات نادرة ، أجل، أريد الحلم بأنني مثلا ، وعلى نحو متزامن ، منفصل وواضح ، بأنني النزهة التي يقوم بها رجل وامرأة على ضفة نهر . أريد أن أرى نفسي في آن واحد، بنفس الوضوح، نفس الصورة وبغير اختلاط الشيئين ذاتيهما بنفس التكامل بينهما مركبا في تمام وعيه يمخر بحرا من بحار الجنوب وصفحة مطبوعة من كتاب قديم. لكم يبدو هذا لا معقولا! لكن لا معقول هو كل شيء ويبقى الحلم، مع ذلك أقل الأشياء لا معقولية.

الصدى والهاوية

بالتفكير خلقت صدى وهاوية ، بتعمقي ذاتي تكاثرت. الحادث العرضي، الصغير جدا، ما ينبثق عن الضوء من تغير، السقوط الملفوف لورقة جافة، البتلة المنتزعة مصفرة، صوت الجانب الاخرّ من الجدار أو خطوات المتلفظ بالصوت جنب خطوات من ينبغي أن يسمعه، البوابة الموارية للضيعة القديمة، الساحة المتفتحة على قوس البيوت المتجمعة تحت ضوء القمر، كل هذه الأشياء ، التي لا تنتمي الى، تثبت في التأمل الحساس بأواصر من رنين وحنين. في كل إحساس من تلك الاحاسيس أشعر انني آخر، متألما أتجدد في احساس لا محدد.

من أحاسيس لا تنتمي إلي أحيانا، غير عابىء بالتنازلات، آخر أغدو في الشكل مثلما أنا بالفعل.

أنا المسرح الحي

خلقت في شخصيات متعددة، باستمرار أخلق شخصيات بداخلي، كل حلم من أحلامي يتجسد لحظة ظهوره كحلم ، في شخص آخر يصبح هو حالم الحلم وأبقى أنا خالي الوفاض.

لكي أبني . كان علي أن أتهدم كثيرا ما كنت برانيا داخل ذاتي . لأنني لا أوجد داخل ذاتي إلا خارجيا . أنا المسرح الحي الذي تتعاقب عليه أدوار ممثلين متنوعين يشخصون أعمالا درامية شاسعة التنوع.

بين الرؤية والحلم

قال إميل إن المشهد الطبيعي هو وضع من أوضاع الروح. إنها عبارة تنم عن سعادة خاملة لحالم ضعيف، المشهد ما إن يكون طبيعيا حتى يكف عن أن يكون وضعا روحيا. أن نوضع(١٨) هو أن نبدع ، وما من أحد يزعم أن قصيدة مكتملة الانجاز هي وضع من أوضاع التفكير في صنع قصيدة أحيانا تكون الرؤية بمثابة حلم، لكننا إذ نسميها رؤية بدلا من حلم فلأننا نميز بين الحلم والرؤية.

بالنسبة الى ما تبقى ، ما فائدة هذه التأملات ذات النمط السيكولوجي الحرفي؟ باستقلال تام عني ينمو العشب ويهطل المطر على العشب النامي، والشمس تذهب تمدد العشب الذي نما أو سوف ينمو؟ تنتصب الجبال شامخة منذ القدم، والريح تمر مثلما مر هوميروس الذي سمع صوت الريح، وإن لم يكن موجودا.

سيكون أقرب الى الصواب إذا قلنا أن وضعا ما من أوضاع الروح هو بمثابة مشهد طبيعي، سيكون للعبارة امتياز خلوها من الكذب المتضمن في نظرية إميل واشتمالها فقط على صدق استعارة ما.

هذه العبارة العرضية أملاها علي اتساع المدينة الهائل، مرئية

على ضـوء الشمس الكـوني، من أعـالي سان بيـدرودي ألكانطـرا (١٩). كلما تأملت امتدادا واسعا كهذا الامتداد من خـلال قامتي ذات المتر وسبعين سنتيمترا وكيلواتي الستين، ظفـرت بابتسـامة ميتافيزيقية هي امتياز من يعـرفون قيمة الأحلام. وأعشق حقيقة الأشياء الخارجية بشكل مطلق مع الفضيلة النبيلة للفهم.

نهر التاج (٢٠) في العمـق بحيرة زرقاء، أمـا جبال الشريـط الآخر فهي تنتمي الى طبيعة سويسرية مسطحـة. مركب صغير يمضي. ـ بخار شحن مسود ـ من جهة بئر الاسقـف باتجاه مدخل المرفأ الذي لا أراه. فلتحفظني الآلهة أجمعين حتـى يكف هذا المشهـد عن الظهـور، المفهوم الواضح والشمسي للـواقع الخارجي، بإحساسي بـلا أهميتي، عزائي في أن أكون قادرا على ضآلتي على التفكير في أن أصير سعيدا.

الخريف الذي ضيعت

منذ أن تخلت آخر ألوان الصيف عن صرامتها تجاه الشمس المكدرة، كان الخريف قد بـدأ قبل الأوان، عبر كآبة خفيفة غامضـة بدت كما لو أنها رغبة من السماء في عدم الابتسام، كانت ذات زرقة أشد صفاء تارة وأشد اخضرارا تارة أخرى، هي زرقة انتفاء جوهر اللون العلوي ذاته، كانت شكلا من أشكـال النسيان في الغيوم الأرجـوانية واللامبـالية.. كانت لا خدرا أو سبـاتا، بل ضجرا عم العزلة الهامـدة كلها حيث ممر الغيوم.

كان الدخـول الفعلي للخريف قد أعلن عن نفسـه من خلال البرودة الداخلية للهواء العديم البرودة. ومـن امتقاع عرا الأوان التي لم تكن قد امتقعت بعد، ومن خـلال قليل من العتمة ومن الذوبـان في الصبغة التي لبستها مشاهـد الطبيعة. والملمح المتبدد للأشياء. لم يكـن أوان الذبول قد حل بعـد. لكن كل شيء كان قـد تحول.. كما في ابتسامة كنا بحـاجة إليها الى اشتياق (عارم) للحياة.

أخيرا جـاء الخريف الحقيقـي، الهواء أصبح بـاردا بفعـل الريـح، حفيف الأوراق اكتسى نبرة بيوسة وإن لم تكن الأوراق قد يبست بعد، الأرض بكاملها اكتسبت اللون والشكل اللامحسـوسين لمستنقع بين بين كل مـا كان عبـارة عن ابتسـامة أخيرة ذاب في تعب الجفون، في لا اكتراثية الاشارات، وهكذا كل مـا يحس أو ما نفترض أن به احساسا، كـان يشد الى الصـدر بألفـة، وداعه الخاص. صـوت دوامة في إحـدى الردهات مـن خلال وعينا بتقلب أدق الأشياء حقا لقـد راقني أن أتنفه، كيما أحس بالحياة.

غير أن أمطار الشتاء الأخيرة التي حلت أيضـا في الخريف الذي غدا الآن قاسيا، قد غسلـت هذه الحبريات. كما لو بدون أدنى مـراعاة رياح عالية تصدر صريرها من داخل الأشياء الحبيسة، مخلة بترتيب أشياء، ساحبـة أشياء متحركة. رافعـة وسط الصخب غير المنتظم لـلأمطار، كلمات غائبة لاحتجاجات مجهولة أصوات حـزينة وحانقة ليأس عديم الروح.

وأخيرا تناقص الخريـف باردا ورماديا. كان خريفـا شتائيا ذاك الذي جاء دوره الآن. كان غبارا من وحـل كله. لكن في الوقت نفسه ثمة شيء طيـب حملته برودة الشتاء: انتهـاء صيف قاس، ربيع على الأبواب، خريـف يقاوم في قلب الشتاء أخيرا. وفي الهواء العلوي حيث الطبقات المغشاة بالبخار المجرد من ذكرى اللون أو الكآبة الكل بدا ميالا الى الليل والى التأملات اللامحدودة.

هكذا كـان كل شيء بـالنسبة لي قبل أن أفكـر فيه. وإذا كنـت أكتبه اليوم، فلأنني أتذكره. ما ضيعته هو الخريف الذي أملك.

هز الكتفين (٢١)

عمـوما اعتـدنا أن نضفـي على تصوراتنـا حول مـا نجهله لـون مفاهيمنـا المتعلقة بما نعلـم: إذا أطلقنا على الموت تسميـة الحلم، فـلأنه يبدو بالفعل حلما من الخارج، إذا كنا نسمـي الموت حياة جديدة، فلأنه يبدو شيئا مختلفـا عن الحياة. بأشكـال صغيرة من سوء التفاهـم مع الواقـع نبني المعتقدات والآمال ونعيش من قشور نسميها خبـزا مثل الأطفال الفقراء الذين يجعلون من اللعب سعادتهم المطلقة.

لكن هكـذا هي الحيـاة كلها هكـذا، بالأقـل، ذلك النظام الحياتي الخاص المدعـو حضارة، الحضـارة إنما تقوم على منـح الشيء اسما لا يطابقه، ثم الحلم فيما بعد بالنتيجـة، والواقع أن الاسم الزائف والحلم الحقيقي هما اللـذان يخلقان واقعا جـديدا. يتحول الموضـوع فعليا الى (مـوضوع)(٢٢) آخـر. نحن نخلـق امثـولات. المادة الأولى تظل هـي نفسها، لكن الشكل الذي يخلعه الفن عليهـا، يجعلها غير ما هي بالفعل. طاولـة من صنوبر هـي الصنوبر لكنهـا أيضا طاولة. نحـن نجلس الى طاولـة وليس الى صنوبر. الحب عبـارة عن غريزة جنسيـة، غير أننا لا نحب بـالغريزة الجنسيـة، بل بدافـع عاطفـي من طينة أخـرى، وذلك الدافع احساس آخر مختلف بالفعل.

لا أدري من أي مؤثر ضوئي مرهف، ولا من أي ضوضاء غامضة ولا من أي ذاكرة عطـرية أو موسيقية جاءتني، وأنـا ماض في الشارع، هذه الهذيانـات التي أدونها على غير عجلة أثناء جلـوسي شارد الفكر في المقهى لست أدري الى أين سأتجه بأفكاري ولا الى أين سأفضل الاتجاه بها. النهار مصطبـغ بضباب خفيف رطـب ودافـئ حزين بـلا وعيد أو وعود. رتيـب من غير داع. ثمـة احساس مؤلم أجهـل كنهه ينتـابني؟ تنقصنـي أداة (أو وسيلـة) (٢٣) أجهـل بماذا تتعلـق؟ لـدي خمود في الأعصاب، حـزين، حـزنا ممتـدا تحت مستوى الـوعي، وأكتب هذه الأسطر المدونة بشكـل سيـئ في الحقيقة، لا لكي أقول هذا الـذي أقوله ولا لأقول لا شيء، ولكن مـن أجل أن أشغل لهوي. أمضي مالئـا، ببطء بجرات واهنة لقلـم رصاص ـ لا عاطفيـة لدي لأتمكن من بـريه جيدا. الورق الأبيض الخاص بتلفيف السندويتشات التي أعطونيها في المقهى، لأنني لم أكن بحـاجة الى ورق أفضل ولأن أي نوع منه صالـح للكتابة مادام ورقا أبيض وأمنح الانطباع بأننـي في حالة ارتياح، أنحني بعض الانحناء والمسـاء يحل رتيبا بلا مطـر ببارقـة ضوء مؤنسـة مشكوك فيها... وأكف عن الكتابة لأنني أكف عن الكتابة.

أغنية بلد بعيد

كان يغني بصوت شديد النعومة، أغنية بلد بعيد. وكانت الموسيقى تجعل الكلمات المجهولة أليفة حميمة، يبـدو أنها كانت أغنية روحية من أغاني الفادو، لكن بغير أي شبه بالفادو.

كانت الأغنيـة تعبر، بالكلمات الكتيمة والنغم الانسـاني، عن أشياء كائنة في أرواح الجميع وما من أحد يعـرفها. وكان هو يؤديها بنوع من

التوهيم، متجاهلا المستمعين بنظره، بانتشاءة متسكع شوارع.

الناس المتجمعون كانوا ينصتون إليه بلا خجل مرئي كانت الأغنية أغنية العالم كله. والكلمات تتحدث إلينا عن السر الشرقي لجنس مفقود.

ضوضاء المدينة ما كانت لتنفذ الى مسمعي، والسيارات كانت تمرق عن قرب الى حد أن احداها لامست ذيل بذلتي. لكنني كنت أحسها بدون أن أسمعها. كان هناك في أغنية المجهول امتصاص مريح لذلك المحلوم المتعذر فينا. الحادث كان حادث متسكع عابر، وكلنا ركزنا نظرنا على الشرطي الذي دار حول زاوية الشارع على مهل، ثم دنا متوقفا للحظة خلف حامل المظلات، كمن يتفرج على مشهد، في تلك اللحظة، كف المغني عن الغناء، لم ينبس أحد بشيء، وحينئذ تدخل الشرطي.

سأموت مثلما عشت

لقد حاولت مرارا، في الأحلام، تقمص نموذج الشخص الفرداني والمهيب الذي تخيله الرومانطيقيون في ذواتهم، وفي كل محاولة وجدت نفسي أقهقه قهقهات عالية من فكرتي عن تقمص ذلك النموذج. إن الانسان القدري، (المشؤوم) في النهاية، موجود في الأحلام الخاصة لجميع الناس العاديين، والرومانطيقية ليست سوى وضع الهيمنة اليومية لذواتنا نحن في وضع معكوس، كل الرجال تقريبا يحلمون، داخل الحدائق السرية لكينونتهم، بإمبريالية خاصة بهم، بإخضاع الناس أجمعين، باستسلام كافة النساء، باستعباد جميع الشعوب، وجميع الحقب لدى من هم أكثر نبالة.. قلة قليلة فقط ممن اعتادوا، مثلي على الحلم، يمتلكون، لذلك ما يكفي من الوعي للضحك من الامكانية المبدئية (٢٤) للحلم على هذا النحو.

التهمة الكبرى التي يمكن أن توجه ضد الرومانطيقية لم تصغ بعد: وهي تلك التي تقدمها الحقيقة الجوانية للطبيعة الانسانية. إن مبالغتها، سخافتها قدراتها المتعددة على استثارة المشاعر وعلى الاغواء، تكمن في كونها تمثل التصوير الخارجي لما يوجد في أعمق مناطق الروح، وللحالات الأكثر واقعية والأكثر عيانية، حد الاستحالة إن كان الوجود الممكن متوقفا على شيء آخر غير القدرية.

كثيرة هي المرات التي وجدتني فيها، ضاحكا من اغواءات تسلوية(٢٥) مشابهة، أفترض أنه سيكون من المفرح أن أصبح مداجيا، أو صاحب انتصارات كبرى، غير أنني لا أتمكن عيانيا، في أوراق القمة هذه سوى من اطلاق قهقهة آتية من الشخص الآخر المقيم دوما بجانبي كما لو كان شارعا من شوارع الـ Baja (٢٦). هل اعتبر نفسي مشهورا؟ أجل. لكن كرجل حسابات. هل أشعر بأنني مرفوع فوق عروش الكينونة الذائعة الصيت؟ لكن ما يحدث إنما يحدث في مكتب من شارع Los Doradores. والصبية هنا هم أحد الحواجز. أو أسمع تصفيقات حشود الجماهير لي؟ التصفيق يصل الى الطابق الرابع حيث أعيش ويتعثر بالأثاث الخشن لغرفتي الرخيصة، وبما يحيط بي، ويمعن في تحقيري في غرفة المطبخ (...) الى الحلم. لم أمتلك ولا مجرد قصور حقيرة في اسبانيا، مثل الاسبانيين الكبار من كافة الأوهام. أوهامي (أحلامي بالأحرى) كانت ورق اللعب. ورق لعب، متسخ، قديم لم يعد صالحا للعب، كان علي أن، أحطم (الأوهام) بإشارة من اليد، بإلحاح متعجل من الخادمة العجوز التي كانت تريد تغطية المائدة بكاملها بالمنديل الموضوع على الجهة الأخرى، لأن ساعة الشاي قد دقت مثل لعنة من القدر. لكن حتى هذا نفسه ينطوي على رؤية غير ذات جدوى. إذ أنني لا أملك منزلا ريفيا، مع العمات العجائز اللائي أتناول على مائدتهن، بعد سهرة عائلية شايا مريحا. لقد مني حلمي بالفشل الذريع حتى في الاستعارات والصور والأشكال. امبراطوريتي لم تصل حتى الى أوراق اللعب العتيقة. وظفري باء بالخسران بدون أن يظفر بحلمه رضاعة أو بقط من عهد بائد. سأموت مثلما عشت داخل دكان خردوات من دكاكين الضواحي. بالسعر المقنن. (٢٧). للأشياء المحظورة والمفقودة.

أشياء تمر بدون أن تحدث

الحالمون بالممكن، والمنطقي والقريب يثيرون شفقتي أكثر من الحالمين بالبعيد والقريب. الحالمون بالكبير، هم إما مجانين يؤمنون بما يحلمون محققين بذلك سعادتهم الخاصة، وإما هذيانيون بسطاء ممن يمثل الهذيان بالنسبة إليهم موسيقى روحية تهدهدهم بدون أن تقول لهم شيئا، لكن من يحلم بالممكن لديه دوما الامكانية الواقعية لخيبة الأمل الحقيقية. لا يمكن أن يؤثر في كثيرا لو تخليت عن أن أكون امبراطورا رومانيا، لكن يمكن أن يؤلمني عدم قدرتي على محادثة الخياطة التي تجتاز حوالي الساعة التاسعة صباحا، الزاوية اليمنى من الشارع. الحلم الذي يعدنا بالمستحيل يحرمنا منه بمجرد الاستسلام للحلم. لكن الحلم الذي يعدنا بالممكن يندرج في الحياة الفعلية ويفوض لها امكانية تحققه. الأول يحيا منفصلا ومستقلا والثاني خاضعا لاحتمالات الحدث.

لذلك أحب المشاهد الطبيعية المستحيلة والفيافي الشاسعة التي لن أطأها أبدا. إن للحقب التاريخية الماضية روعة خالصة، لذلك لا يمكنني بالطبع التفكير في إمكانية العيش فيها. لا أنام إلا عندما أحلم بما لا وجود له، واستيقظ فقط عندما أحلم بما يمكن أن يوجد.

أطل، من إحدى نوافذ المكتب الخالي في منتصف النهار، على الشارع الذي يحس شرودي بحركات الناس في العيون، بدون أن يراهم، من خلال المسافة الفاصلة لتأملاتي. أنام على المرفقين، حيث يؤلمني الدرابزين.. تفاصيل الشارع الخامل حيث يسير الكثيرون، تفصلني بعيدا، ذهنيا: الصناديق المكدسة في العربة، الأكياس الموضوعة عند باب المخزن، وفي الواجهة الزجاجية البعيدة للمتجر الكائن في الزاوية، بمعروضات ما وراء البحار. ألمح قنينات خمر أوبرطو التي أتخيل أن لا أحد يستطيع شراءها. ينفصل عني جوهر النصف الآخر من المادة. أتفحص وأنقب بالتخيل وحده. الناس الذين يمرون عبر الشارع هم دائما نفس الناس الذين مروا منذ قليل، إنه المظهر المتقلب لأحد ما، بقع بلا حركة، أصوات مرتابة، أشياء تمر بدون أن تكون قد حدثت بالفعل.

التفسير بواسطة الوعي الحواسي، قبل الحواس ذاتها... امكانية أشياء أخرى.. وبغتة يرن من ورائي، في المكتب، نداء الصبي المستخدم كما لو من هاوية ميتافيزيقية أشعر بأنني قادر على قتله لأنه قطع علي حبل ما لم أكن أفكر فيه. أنظر إليه، بصمت مفعم بالكراهية، أنصت مسبقا، بنية قتل دفينة الى الصوت الذي سيهم بأن يقول لي شيئا. يبتسم من داخل البيت ويقدم لي تحية المساء بصوت عال.. أكرهه مثلما أكره الكون. عيناي مثقلتان بالنعاس.

حنان بارد

إنني أمتلك على الأقل، ما دمت مفتقرا الى أي مزية أخرى، الجدة الدائمة للاحساس الحر.

أثناء انحداري اليوم من شارع ألمادا(٢٨)، وجدتني أحدق فجأة في ظهر الرجل الذي كان ينزل قدامي، كان ظهرا غوغائيا لرجل نكرة، بسترة بدلة بسيطة على كاهل عابر سبيل عرضي. كان يحمل حافظة عتيقة تحت ذراعه اليسرى، ويطأ الأرض، بإيقاع السائر مشيا، مستعملا مطرية مقفلة بواسطة قبضة يده اليمنى.

أحسست فجأة بما يشبه الحنو تجاه ذلك الرجل. أحسست نحوه بالحنو الذي يستشعر نحو عموم العوام، نحو الدور اليومي المبتذل لعائل أسرة في طريقه الى عمله، والحنو تجاه مسكنه المتضع والسعيد، تجاه المتع المفرحة والمحزنة التي تتشكل منها حتميا حياته. تجاه سذاجة العيش بدون تأمل ولا تحليل للمعيش، تجاه الطبيعة الحيوانية لذلك الظهر الكاسي.

حولت عيني صوب ظهر الرجل، النافذة التي من خلالها تراءت لي هذه التداعيات الذهنية.

كان الانطباع مطابقا تماما لذلك الذي يهجم علينا عندما نكون إزاء شخص نائم، كلما ينام يغدو طفلا من جديد. ففي الحلم تنتفي، ربما القدرة على اقتراف الشر. وينتفي الاحساس بالحياة اليومية، فالمجرم الأكبر، والأناني الأكثر دهاء ودناءة، يغدو مقدسا بفعل سحر طبيعي، أثناء استغراقه في النوم. كله هو هذا الذي يمشي أمامي بخطوات مماثلة لخطواتي، ينام، لا واعيا يمضي لا واعيا يعيش ينام، لأننا جميعا ننام. الحياة كلها عبارة عن منام. لا أحد يعرف ما يفعل، لا أحد يعرف ما يريد، لا أحد يعرف ما يعرف، نحن ننام الحياة نحن أطفال القدر الخالدون، لذلك أحس، إذ أفكر من خلال هذا الاحساس، بحنو هائل وهلامي نحو الانسانية الطفلية. نحو كل حياة مجتمعية في حالة نوم، نحو الجميع، نحو الكل.

إنها انسانونية (٢٩) مباشرة، هذه التي تهجم على احساسي اليوم، لا نتائج تتغيا وليس لها غايات إنني أعاني من حنان عارم. أرى الجميع من خلال شفقة واع متوحد. أرى شياطين الانسان المساكين، شيطان الانسانية المسكين، ما الذي يفعله هنا هذا كله؟

إنني اعتبر كل حركة الحياة ومقاصدها من الحياة البسيطة للرئتين الى تشييد المدن ورسم حدود الامبراطوريات، عبارة عن اغفاءة أشياء كالمنامات أو الاستراحات، تحدث بلا قصدية ما بين واقع وآخر. بين يوم وآخر من أيام المطلق. ومثل من ابتلي بأمومة مجردة. أنحني في الليل على الأطفال الشريرين كما على الأطفال الطيبين، يجمعهم النوم الذي هم فيه أطفالي، وأتسلى بطول شيء لا نهاية له.

أحول نظري عن ظهر الرجل الذي يتقدمني، وبتجاوزي لكل من يسير عبر هذا الشارع. أحيط الجميع بنفس الحنو اللامعقول والبارد الذي وصلني من كتفي الرجل الفاقد الحس الذي أتبعه. كل هذا الذي أراه يشبهه تمام الشبه، جميع هؤلاء الفتيات المتبادلات الحديث في طريقهن الى المعمل. هؤلاء المستخدمون الشبان المتضاحكون في الطريق الى المكتب، هؤلاء الخادمات الناهدات العائدات بالمشتريات الثقيلة، فتيان حافلات النقل الأولى هؤلاء: جميعا هم من نفس اللاشعور المنوع من خلال الوجوه التي تتمايز دمى محركة بالحبال التي ستوضع بين نفس أصابع الشخص اللامرئي، إنهم يمرون بجميع الأوضاع التي يتعين بها الوغى، ولا يملكون الوعي بأي شيء. لافتقارهم الى الوعي بضرورة امتلاك الوعي. بعضهم أذكياء، بعض آخرون أغبياء وهم جميعا أغبياء بدرجة متساوية. بعض شيوخ، بعض شباب وهم من سن واحدة بعض رجال. آخرون نساء وينتمون الى نفس الجنس الذي ليس له وجود.

الهوامش :

١ – فيما يخص شاعرا مثل بيسوا ستظل هذه الثغرة دائما قائمة.
٢ – مجلة «أورفي» كان تأثيرها حاسما في تطور الأدب البرتغالي الحديث. بالرغم من صدور عددين فقط منها عام ١٩١٥ بإشراف بيسوا ولويس مونطالبور وسا كارنيرو.
٣ – أحد شوارع لشبونة.
٤ – إشارة سيتكرر ورودها لاحقا وهي دالة على حذف موجود في النص الأصلي.
٥ – كاتب برتغالي.
٦ – سوارش الآن يشغل منصب معاون حسابات.
٧ – ثيساريو فيردي (١٨٥٥ – ١٨٨٦) أحد رواد الشعر البرتغالي المعاصر. كان بيسوا من كبار المعجبين به، ونديده البارو دي كامبوس يقدم أمثلة للتأثر به.
٨ – palabrear : وتعني حرفيا الثرثرة (المترجم العربي).
٩ – José valentin Fiolho (١٨٥٧ – ١٩١١) كان كاتب يوميات مشهورا وقصاصا برتغاليا متميزا تأثر بالتيار الطبيعي وبالأفكار التقدمية لعصره.
١٠ – Vieira: الأب Antonio Vieira أنطونيو بييرا (١٦٠٨) توفي في البرازيل في نهايات القرن ١٧. فضلا عن كونه عرف كخطيب كبير فقد ألف كتاب Prophetarum الذي أفاد منه بيسوا في كتاباته السيبستيائية.
١١ – حرفيا مدهون بالزيت في إشارة الى شعيرة دهن أجساد الأبطال الاغريق بالزيت إكراما لهم أو تتويجا. (المترجم العربي).
١٢ – Retorica del Padre Figueiredo : هو الأب انطونيو فيريرادي فيجيريدو وكان عالما لغويا من القرن ١٨.
١٣ – هكذا في الأصل.
١٤ – لأن هذا المقطع مبتور في الأصل ليس ممكنا معرفة أي فقرة من بلاغة الأب فيجيريدو يشير اليها المؤلف.
١٥ – الأب فرنسيسكو خوصي فريري Francisco José Freire (١٧١٩ – ١٧٧٣) نشر تحت اسم مستعار هو كانديدو لوسيطانو Candido Lusitano كتابا في الشعر يعرف فيه بالمذهب الأدبي للنيوكلاسيكيين.
١٦ – فضلت الابقاء على هذه الأمثلة عن استعمالات فعل الكينونة الأسباني ser كما هي لتعذر الوفاء بالمقصود منها في حال ترجمتها الى العربية. (المترجم العربي).
١٧ – وردت كذلك في الأصل (المترجم).
١٨ – Objetvar.
١٩ – Pedro de Alcantara مكان في لشبونة.
٢٠ – El Tajo.
٢١ – عنوان موضوع من طرف المؤلف في النص الأصلي.
٢٢ – التكرار من عندي (المترجم العربي).
٢٣ – للتوضيح (المترجم العربي).
٢٤ – حرفيا : Posibilidad estitica.
٢٥ – من التسلية.
٢٦ – أحد أحياء لشبونة.
٢٧ – حرفيا : الموزون.
٢٨ – شارع Almada : أحد شوارع لشبونة.
٢٩ – Humanitarismo

عمتي ندرين

خيري شلبي*

عمتي ندرين هي آخر من تبقى من عماتي السبع في دار الضراغمة التي اتسعت على مدى قرن من الزمان وتفرعت أصبحت دورا عديدة تفصل بينها حارات وسكك ودروب وساحات محترقة، أصبحت بلدا قائما بذاته حول البلدة الأصلية المسماة بقفلاطون على بحر نشرت في شمال الدلتا. ورغم أن دور الضراغمة أصبحت بلدا كاملا من منتصف هذا القرن تقريبا فإنها لا تزال تشي — من مجرد النظر الخارجي — أنها دار واحدة تسكنها عائلة واحدة وإن تعددت فيها الألقاب والأسماء الكبيرة التي ينتمي إلى كل منها رهط كبير من الرجال والنساء.

وإذا كانت العائلة قد تم تفتيت اسمها على أسماء كثيرة وبيوت أكثر بحكم ازدياد النسل واتساع الأرض لديهم المقيمين في البنادر منذ أجيال مضت فإنها تعطيه شجرة العائلة فرعا فرعا وورقة ورقة، بما فيها الفروع التي اجتثت بالموت المبكر قبل نموها، وإنه لشيء بديع حقا أن يجد الانسان نفسه فجأة وقد صار ورقة متدلية من فرع يدعى فلانا امتد من فرع فلان المتزوج فلانة بنت فلان الذي كان حطابا وزوجة تبيع الفسيخ والسردين، وأنه في سنة كذا حدث كذا وكيت فسافر عمك فلان الى البلد الفلاني هربا من عمتك فلانة بسبب مشاكل الميراث مما جعل عمتك فلانة هذه تعانده وتبيع نصف فدانها لأبيك لتدخل بذرة الشقاق بين الأخوة، وستك جاللو، جل الخالق يعني كانت في الأصل زوجة عمك الكبير لكن عمك فلان الصغير تزوجها بعد موت أخيه فأنجب منها فلانا وفلانة اللذين يعيشان الآن في الاسكندرية.

فإن عمتي ندرين كانت بمثابة الخيط السحري المتين الذي ربط كل هذه الدور ببعضها وكل هذه الأسماء في حلقة واحدة. فعمتي ندرين تبلغ من العمر قرابة قرن وثلث القرن من الزمان على أقل تقدير، نبتت لها أسنان جديدة تقرش عليها الزلط، ولديها ولع بأكل العيش المحمص مع الجبن القديم والسريس والبصل الأخضر، وتحبس بزردة الشاي وحجر الجوزة كأعتى الرجال. وليس في البلدة كلها دار واحدة تخلو من بنت أو حفيدة لعمتي ندرين متزوجة في هذه الدار أو تلك، وليس ثمة من دار في البلدة إلا ومنها عروس في دار عمتي ندرين لأحد أبنائها أو أحفادها الكثار. ولقد نوديت بألقاب كثيرة، منها: يا جدة، يا خالة، يامرأة خال، يا أمه، يا ستي، يا حاجة، . ولما كان رهط كبير من الرجال والنساء ينادونها بلقب عمتي ندرين فإن هذا اللقب شاع وطغى على جميع الألقاب الأخرى.

كل لقاءات عمتي ندرين حافلة بالمفاجآت المذهلة حتى لأقرب الناس إليها بل حتى للذين ينامون في حضنها من أحفاد الأحفاد. رجال كبار في السن يلتقونها صدفة في احدى المناسبات: واجب عزاء مثلا أو صباحية عرس أو للمباركة بعودة أحد الحجاج، وكل ما يعرفونه عنها أنها قريبتهم قرابة دم، ولكن بمجرد الجلوس معها يتضح للواحد منهم أنها شقيقة لجدة أبيه من أمه، أو أنها بنت خالة سته عزيزة، أو أنها كانت متزوجة من جده العمدة الكبير أيام ثورة الأفندية، أو أن الأرض التي يزرعها الآن بين عزبة المتين وبحر نشرت هي في الأصل أرضها.. أما إذا التقت أحد أبناء العائلة

إدارة المحفوظات بحي القلعة في القاهرة أضيق من أن تتسع لكل ما في ذاكرة عمتي ندرين من تفاصيل وثائقية دقيقة. حكت لي مثلا تفاصيل قائمة العفش التي دخلت بها ملك الاسكندرانية على جدي الكبير عبدالعزيز ضرغام، وكيف أن عملية الانفصال بينهما ـ بعد زواج مستحيل دام عشرين عاما بغير خلفة لعيب فيها — تعطلت شهورا طويلة بسبب اختفاء ملعقة فضية مثبوتة ضمن قائمة العفش، وقد أصر أهلها على تسليم الملعقة نفسها، مما اضطر جدي عبدالعزيز ـ وكان دماغه أنشف من أدمغتهم جميعا ـ الى أن يأخذ ملعقة من الطاقم ويسافر بها الى القاهرة ليصنع مثلها في احدى ورش الفضة في خان الخليلي، وسلمها لمطلقته في مؤتمر عائلي كبير شهدته المندرة الكبيرة التي كانت مطرح هذا البيت الذي نجلس فيه الآن، وكانت مطلقته ـ اسم الله على مقامك ـ تجلس مطرحك الآن على كنبة استانبولي من أملاك العائلة لا تزال بقاياها ملقاة فوق سطح دار جدك عبدالعزيز الصغير في شرقي البلد. قال جدك عبدالعزيز ضرغام الكبير لمطلقته: «يا حاجة ملك أنا أدفع كل ممتلكاتي لارضاء من ليس لها نصيب في العيش معي تحت سقف واحد وظروف واحدة فهل لك من مطلب آخر قبل أن يفسخ المأذون عقد الزواج؟».

منذ طفولتي لم أجد بين أهلي كلهم، في بلدتين متباعدتين، من يشعرني بأنني حقا من عائلة كبيرة ذات مهابة تستحقها عن جدارة، سوى عمتي ندرين التي كانت تحنو علي بصورة خاصة فضلا عن حنوها على كل من يمت إليها بصلة قربى بوجه عام. لهذا كنت أسافر لها من قريتنا كل إجازة صيفية لأجد عندها ما لم

---

* روائي من مصر.

أجده عند أحد على الاطلاق لدرجة أنني اعتبرت معرفتي بها مكسبا واكتشافا عظيمين. هي التي عرفتني بنفسها. يومها كنت ــ أنا التلميذ في السنة الأولى الابتدائية ـ ذاهبا في الأصل لزيارة شقيقتي في قرية قفلاطون، التي كانت قد تزوجت حديثا من أحد أبناء عمتي فريدة شقيقة عمتي ندرين الصغرى، وهما معا تقولان لأبي، يا ابن خال. وكانت جدتي لأمي ـ المقيمة في مدينة فوة ـ قد اشترت لي طربوشا وبنطلونا قصيرا وقميصا أفرنجيا وسترة وشرزا من الصوف بمناسبة قبولي بالمدرسة الابتدائية.. فلبست كل ذلك أثناء زيارتي لشقيقتي. قوبلت بحفاوة بالغة من عمتي ندرين التي شملتني بحنان دافق أنساني كل شيء حتى شقيقتي، حيث أخذتني في حضنها كأنها كانت تبحث عني منذ قرون طويلة مضت، صارت تربت على ظهري، تملس على شعري، تنفض الغبار عن طربوشي وسترتي وحذائي مهمهمة بصوت كمواء القطط:

- «مصمص له يرجع لأصله!»

ردت عمتي فريدة ـ حماة أختي ـ وهي ترمقني في إعزاز:

- «ما هو على أصله من زمان يا اختي!»

وشرحت لي أختي معنى العبارة وهي تفطرني بالقشدة واللبن الرايب والبيض المقلي في السمن. فهمت من شرحها أن البدلة التي أرتديها ذكرت عمتي ندرين بأيام العز حين كان جدي وأعمامي الموظفون في الحكومة يزورون أهلهم في قفلاطون متقمطين بالبدل والطرابيش ويركبون الكارتات والحناطير؟ وهو منظر اختفى تقريبا بعد رحيل أعمامي الأفندية وتقاعد أبي في البلدة مكتفيا بالجلباب والعباءة والطاقية.

منذ تعرفت على عمتي ندرين أصبحت أعرف الكثير والكثير عن عائلتي المعمرة في بلدتين. بل إنني ـ وياللعجب ـ لم أكن عرفت شيئا عن أبي نفسه الى أن حكت لي تاريخه من طقطق لسلامو عليكم، بجميع زيجاته الفاشلة والوظائف التي شغلها وخلافاته مع أولاد أعمامي حول الميراث وكيف انتهت بل وكيف صرف أبي كل مدخراته من الميراث على مزاجه الذي حيره طول عمره بين أشكال وألوان من النسوان البندريات، وكيف أن الله أكرمه بأمي الصغيرة لتنجب له الأولاد الكثار، جاءته خلفة الذكور التي بحث عنها طويلا بين زيجاته ولكن بعد أن نفدت الثروة وضاعت الأرض التي كانوا سيفلحونها.

أحببت عمتي ندرين، باتت في نظري هي شجرة العائلة التي لم أكن أعرف عنها شيئا يذكر، ما إن أراها حتى ينبعث في داخلي شعور قوي بالعزة والعزوة، وأستشعر هيبة رجال تهتز لهم أركان الدنيا، ويهرب الفقر والكساد فارا من أمامهم أينما ذهبوا ليحل الخير ويعم الدفء وتنحل جميع المشاكل بكلمة واحدة من أحدهم. كانت تعتبر الى ذلك رمزا للحب وللحنان تسبغه على مساحات عريضة جدا من البيوت والناس والحيوان وتناغي به الشمس والقمر والمطر في أغنيات يقشعر البدن من كلماتها وأنغامها الفطرية، تملس على جسد المحسود ممسكة بورقة وهي ترقيه بتعزيمة ترتعب عين الحسود من كلماتها فتفر منسلة من جسد المحسود تغادره الى غير رجعة مخلفة في حلق عمتي ندرين تثاؤبا قويا تطلق منه عواء رهيبا.

كل الناس تعرف وتتأكد أن عين الحسود تعمل لرقيا عمتي ندرين ألف حساب وتتردد طويلا قبل أن تتطفل ـ بل أن تقتحم ـ على أي ولد من عيالها أو زرع من زروعها أو محصول من محاصيلها. تنخفض عين الحسود إذا مرت بجوار شيء يخص عمتي ندرين، بل إن الحسود يستعيذ بالله من شر عينيه إذا ضبط نفسه متلبس بنظرة غير صافية لشيء يتضح له أنه يخص عمتي ندرين. حدث أن تسلل ثعبان الى برج حمامها وابتلع فرخا سمينا انحشر في حلق فتسمر في مكانه دائخا زورانا عاجزا عن التنفس والحركة الى أ أدركته عمتي ندرين فخرطته بالفأس كما تخرط الخيار الشا للأوز. شاع الحادث، تجاوز بلدة قفلاطون عابرا بحر نشر ومصرف نمرة تسعة وترعة السلمونية وحصة الغنيمي وعز الطوال وصل الى دارنا في البلد، فضحك أبي وقال إنه لاشك ثعبا غشيم والمؤكد أنه غريب عن البلد والغريب أعمى ولو كان بصير إلا أن البلدان المجاورة كلها أكدت أن تعزيمة عمتي ندرين الت ترقى بها الحمام صباح مساء كان سرها باتعا فخدر أوصا الثعبان لينتهي أجله على يديها.

حدث كذلك أن مر الحاج بيومي المزين على ساقية عمتي ندري وهي دائرة، حانت منه التفاتة الى الثور المعلق في الساقية فأبد بينه وبين نفسه ــ استحسانه له وقرر في الحال أن يجيء ببقر من غد الى هذا الثور العفي ليعشرها لعلها تنجب ثورا مثله. ولك شيئا من اللهيب سرى في ساقيه وجنبيه كاد يشعل فيه النا فتلفت حواليه لعله يستكشف حريقا مجاورا فيسعى لإطفائه، ف رأى سوى عمتي ندرين مقعية تحت شجرة التوت تشخ بيدالفرقلة لتنذر الثور بأنها قائمة على رقابته حتى لا يتراخى و يمكر. كاد الحاج بيومي يقع من طوله، دفن رأسه بين كتفي مغمغما: يا سابل الستر استر يارب، ومضى مسرعا كالهار بسريقة، لكنه لم يكد يمضي خطوتين حتى تعثر الثور وانكفأ ع بوزه، فإذا بعمتي ندرين تنتفض قائمة كالفهد فاردة ذراع تتلقى رقبة الثور قبل أن تجيء تحت، تمكنت من رفع ساق الأماميتين أقالته من عثرته بكفاءة تحسد عليها. ولم تكن لاحظت الحاج بيومي أو شعرت به، لكنها ما كادت تتحس ركبتي الثور حتى فوجئت بالحاج بيومي يهرول نحوها وي على يديها لثما وتقبيلا مرددا في ارتعاد:

- «سامحيني يا حاجة ندرين! مكانش قصدي والله العظيم! كل في الأمر إني فكرت! فكرت بس إني أجيب بقرتي تعشر منه!! أنا غلطان لك يا ريتني ما فكرت الفكرة دي! إعملي معروف أ عرضك ما تزعليش مني سامحيني المسامح كريم!!».

حينئذ فحسب أيقنت أنه نش الثور عينا، فدفعته بقبضتيه صدره بقوة صائحة في وجهه بنبرة رهيبة:

- «النهاردة الخميس! خمسة وخميسة! يا عين يا بصاصة ت فيكي رصاصة! يا عين يا لئيمة تتخزقي بالبريمة! يا يامفنجلة تتخلعي بالمنجلة! يا عين يا متقنطرة تتحشي بالشر رقيتك يا شاب من كل من هب ودب! ومن عين كل اللي شا ونضروك ولا صلوش على الحبيب النبي!!».

يومها عاد الحاج بيومي المزين الى داره يجر ركبه من فرط الا والهزال كأن وطواطا مص جميع دمه فتركه كمصاصة الق المتهدلة الباردة. رقد على الفراش يجض ويوحوح عاجزا الكلام المفهوم والحركة يتعنى دما، وبعد شهر من العذاب ا توكل على الله ومات دون أن يعرف له الحكيم طبا ولا دواء.

ليس هذا هو جانب القسوة الوحيد في عمتي ندرين، إنما جانب تتحول فيه الى حريق من القسوة لا يحتملها بشر. ذلك يختص بالتقصير في أداء الواجب. إن من يقصر في أداء الواج ويله يا سواد ليله من عمتي ندرين، كل ما فيها من حنان

دفعة واحدة ويتبخر، تصير قيظا منصهرا ينصب على دماغ المقصر فيسلخ جلده وقد يزهق روحه. حدث أن كنت في زيارة لها في إحدى الاجازات الصيفية مزهوا بنجاحي وانتقالي الى السنة الثالثة الابتدائية ، فإذا بها تكاد لا تلحظ وجودي، حيث كانت تتحدث لمن حولها في غضب عارم، تهدد وتتوعد. كانت شخصية مختلفة عن التي ألفتها، لحظتها فحسب انتبهت الى أن وجهها أشبه بالحصير البالي: أعواد متعرجة ملتحمة ببعضها بخيوط واهية مترهلة ، طويلة الصدغين مسحوبة الفكين رهيفة الشفتين واسعة العينين بحول خفيف الوطء، في نظراتها حدة في لسانها خشونة كالمبرد، نحيفة البدن صلبة العظام جارمة الأطراف طويلة القامة على عكس عمتي فريدة المتلثة الميالة الى القصر. سألت عمتي فريدة عن السبب الذي يغضب عمتي ندرين كل هذا الغضب. قالت لي إن طفلا من أخيها الكثار قد غرق في العام الماضي في بحر نشرت وهو يستحم مع رفاقه حيث جرفته مياه الفيضان، انتهى أمره منذ عام كامل. قلت في دهشة: واليوم تذكرته عمتي ندرين فغضبت؟ إذن فمن هي تلك التي تهددها؟!

قالت عمتي فريدة وهي تعتقل ابتسامة حزينة مشاكسة:

– «أصل الحكاية أن الحاج عبده زوج مسعودة بنت خالتنا مات اليوم!»

– « ولكن عمتي ندرين تهدد من الآن؟!»

– «مسعودة بنت خالتنا!!»

– «ما ذنبها؟!»

– «يا ولدي ! الموضوع وما فيه أن مسعودة بنت خالتنا لم تجيء لتعزينا في ابن أخينا الذي غرق في العام الماضي؟!»

– «يا .. ا..ا..ه! تشيل الزعل عاما كاملا؟»

– «موت الحاج عبده فكرها!»

نظرت الى عمتي ندرين في دهشة . كانت لا تزال تدمدم:

– حاوريها ! حاعلمها الحزن معناته إيه حانتقم منها المرة اللي ما بتختشيش دي! إن ماوريتك يا مسعودة يا بنت هنية الغجرية ما أبقاش ندرين الضرغام! هاتي يا بنت الملس والجلابية السودة والشكربين!».

هكذا نادت على أختي. فقالت عمتي فريدة:

– «خلاص بقى يا ندرين يا اختي مالوش لزوم! إخزي الشيطان اعملي معروف!».

صرخت عمتي ندرين في أختي:

– «هاتي الملس يا بت!»

أتتها أختي بما طلبت. لبست هدومها على عجل. هبطت السلم الطيني في حذر وحرص. اشتعل خيالي . شغفت بمعرفة كيف ستنتقم عمتي ندرين من بنت خالتها مسعودة التي مات زوجها اليوم؟ وهل يصح أن تنتقم من بنت خالتها يوم موت زوجها؟! لماذا لا تؤجل ذلك ليوم آخر؟!.

منفلتا من أيدي شقيقتي وعمتي فريدة نزلت مسرعا. لحقت بي شقيقتي على الباب، همست في أذني بنبرة تحمل معنى الفجيعة:

– «ارجع يا مجنون! حتروح فين؟!»

– «أتفرج على عمتي ندرين!».

– «بلاش ! طاوعني ! أصل خالتك مسعودة مش مخلفة صبيان! كل خلفتها بنات! ولو انت ظهرت قدامها في ساعة زي دي حتفكرها بالصبيان اللي انحرمت منهم! حتنقهر!».

ضحكت ساخرا من هذا المنطق البدائي الساذج ، لكنني جاملت أختي قائلا إنني سأتفرج من بعيد لأرى كيف تنتقم عمتي ندرين من خالتي مسعودة برغم المحنة التي هي فيها. بلعت أختي ريقها:

– «إنت فاكرها حتتعارك؟ لا يا عبيط!».

جريت وراء عمتي ندرين. دخلت وراءها دار خالتي مسعودة. كان الحزن مخيما على الدار، وبعض رجال العائلة مقعين في حزن وصمت تحت شباك الدار في الشارع في انتظار لحظة الدفن بعد صلاة العصر.

تربعت عمتي ندرين في حوش الدار. جاءت خالتي مسعودة وبناتها بثيابهن السوداء وتربعن بجوارها ورحن يمسحن الدموع في صمت..

– «البقية في حياتك يا مسعودة!»

– «ما نجلكيش في وحش يا ختي! الله جاب الله خد الله عليه العوض! حنعمل إيه؟ إيه اللي حنعمله؟!».

رأيت العفاريت تتنطط على وجه عمتي ندرين وهي ترمقهن بنظرات نارية تطق الشرر فيلمع في ضوئه خبث شديد. ثم خلعت طرحتها وراحت تلوح بها في الهواء على ايقاع العدودة الفاجع:

–«عزي المعزى وكسر الجره!

مفيش ولد ياخد العزا بره!».

بمجرد ذكر الولد هاجت شجون خالتي مسعودة في الحال، تذكرت حرمانها من خلفة الصبيان ، وتمنت ـ لا شك طبعا ـ أن لو كان لها اليوم ولد يستقبل المعزين في أبيه، فإذا بهذه المرأة التي كانت منذ برهة وجيزة تتقبل أمر الله بحكمة وهدوء وقوة أعصاب ، قد شبت النار فيها ، فأطلقت صرخة ملتاعة ، جاوبتها صرخات البنات .

وانبرت عمتي ندرين بفجيعة حريفة متقنة:

– «ندامة على اللي راح ما خلف!

شبه الحمام لا باض ولا ولف!».

فاندلع الصوت بصراخ أكثر حدة. وواصلت عمتي ندرين:

– «قليل الولد ع المغسلة قلوه!

حسه انقطع من ساعتن ودوه!

قليل الولد ع المغسلة اتدلى!

حسه انقطع من ساعتن ولى!»

تمدد الصوات الصارخ ، جاء من قاع الحسرة والقهر يضرب الرؤوس يشرخها . وعمتي ندرين تصب النفط على اللهب:

–«قليل الولد قال مين يعززك يا راس؟

يا ترى ولادي ولا ولاد الناس؟!

قليل الولد قال مين يعززك يا عين؟

يا ترى ولادي ولا ولاد الغير؟!»

واشتعل الحريق، وصارت خالتي مسعودة وبناتها يلطمن وجوههن بحرقة، يلطخن وجوههن وشعرهن بروث الماشية، يعضضن أيديهن، يخربشن بشرات وجوههن بأظافرهن . ركبهن الجنون، أنا الآخر انتقلت إلي العدوى فصرت أبكي وأصرخ في رعب مثلهن ، أما عمتي ندرين فقد لمع في عينيها شعور أنثى في لحظة اكتمال نشوتها ، فأمسكتني من رسغي قائلة:

– «ما تخافش يا حبيبي تعالى أروحك!»

سحبتني ومضت، تاركة خلفها حريقا من الحزن الجنوني المتفجر لا سبيل الى اطفائه. العجيب أنها في الطريق كانت تمشي على الناس وتعافيهم بالعافية وتسعد مساهم فيما هي تبتسم بوجه رائق كأن شيئا لم يكن.

بابا دادي

محمد شكري*

الثانية بعد الزوال، في الغالب لا يكون عنده الآن أكثر من زبونين أو ثلاثة وربما واحد أو لا أحد. يستمتع بقنينة نبيذه إذا كان وحيدا. يفخر اليوم بأن أحد زبائن مطعمه وحانته في بوردو كان طالبا في الحقوق وصار فيما بعد وزيرا مرموقا في احدى الحكومات المغربية. سمى محله «حانة طنجة». لكي تكون مدينته حاضرة معه دائما في المغترب. العمال والطلبة صاروا يعتبرون حانة طنجة سفارتهم ودادي سفيرهم وكل أوراق اعتماده حبهم له ولطفه معهم. حتى طبخ أمهاتهم كان يطبخه لهم. كل واحد وحنين شهيته لما كانت تطهوه له أمه.

حينما زار الوزير اللامع طنجة استضاف بابا دادي للعشاء معه في فندق فخم، لكن بابا دادي تعجرف كعادته لأنه لم يكن قد تناول بعد كمية كؤوسه التي تلينه وتجعله حميميا وفكاهيا وأحيانا مهرجا لطيفا بين زبائنه المداومين. أعلن للرسول الذي جاء بصفة رسمية فخمة ليشرفه بالدعوة المرجوة: «فليأت هو بنفسه الى محلي ويشرب معي نخبا هنا كما كنا نفعل في بوردو حالمين بالاستقلال والرجوع الى الوطن». تكلم بابا دادي باحتفال ضخ فيه ما يعتقد أنه يستحقه من الاعتبار أمس في بوردو واليوم في طنجة رغم أنه لا أحد أهانه.. أثارت الذكرى انفعاله وهيجته حتى أوشك أن يلقي خطبة لولا أن أوقفته زوجته دومينيك بحزمها المعهود: «دادي، إن السيد ينتظر».

أعاد عليه الرسول، بوجهه البشوش المندهش، ساعة الحضور واسم الفندق ثم مد له مبتسما مظروف الدعوة. هدأ بابا دادي ووافق شاكرا. عرض على الرسول باحتفاء أن يشرب شيئا، لكنه اعتذر بعمله الرسمي مشيرا الى التاكسي وسائقه الذي يصحبه أمام سيارته الفخمة لإرشاده في المدينة.

– انني من الرباط ولا أكاد أعرف إلا قليلا هذه المدينة الجميلة.

– عد إلينا متى تشاء. إننا هنا نمزح ونمرح مثل عائلة كما ترى.

شرح له زبائنه العقلاء المداومون الحاضرون منهم تلك اللحظة التاريخية في حياة بابا دادي والغائبون منهم الذين لم يحصل لهم شرف بأن يشرفه بزيارته في حانته الشعبية – رغم سمعتها الوقور – كما كان طالبا في بوردو. إن تنازله معقول إذا لبى دعوته. مثل هذا الحدث لا يمكن أن يخفيه بابا دادي عن أحد حتى يعلم الجميع من هو دادي في الحاضر ومن هو دادي في الماضي، وما كانوا ليصدقوا لولا حجة الشاهدين الحاضرين. الدعوة محددة في اليوم التالي.

بابا دادي يحتفظ بثلاث بدلات لم يلبس أية منها منذ أن اشترى في نهاية الخمسينات مطعمه الكبير وحانته الصغيرة التي تتصدر مدخله من أنطوان الذي هيجه حنين العودة الى موطنه بوردو مثل حنين دادي الى طنجة. لم تكن هناك أية مناسبة خلال أكثر من ربع قرن تستحق أن يلبس واحدة من بدلاته الثلاث كما كان يفعل في بوردو. انطوان ماتت زوجته وأولاده الثلاثة أنهوا دراستهم وبقوا في مدينتهم منتظرين أن ينضم إليهم. أما دادي فلا أولاد له وزوجته متماسكة في صحتها وصمتها الحكيم لولا سمنتها التي تفاقمت بعد استقرارهما في طنجة. تخليدا للذكرى التي أصبحت مشتركة بينه وبين انطوان ترك دادي للمحل اسمه الذي عمد به: «مطعم – حان بوردو». انسهل الأمر، لم يكن الفرق الذي دفعه دادي كبيرا بعد أن أعجب انطوان بمطعم – حان طنجة في بوردو. استخدما المقايضة في صفقتهما مثل أخوين يتقاسمان الميراث تبادلا بالتراضي كانا قد سافرا معا وشربا في حانة طنجة أنخابا على شرف طنجة وبوردو. دومينيك تتولى تسيير المحل أحسن من دادي في غيبته بشهادة الزبائن الدائمين. ولكي يبرهن انطوان على أريحيته لم يغير هو أيضا اسم «مطعم – حانة طنجة». أعجبه الاسم كثيرا دون أن يفكر فيه أو يتمناه.

اكتفت دومينيك بكي البدلة الرمادية وضمختها بعطرها لتخفف عنها رائحة الكافور (١) القوية المنبعثة منها. علقتها في مشجب المطعم وفتحت بابه الرئيسي المقفل – منذ موجة الكساد – لعل الهواء يطير عن البدلة، التي لم تعد صالحة للبيع حتى في سوق الخردة، مزيج رائحتها الغريبة المغثية. لم يعد هناك وقت كاف لتنظيفها في المصبغة لأن مثل هذه الخدمة المستعجلة لم تستورد بعد من أوروبا.

وهما في علية الحانة، التي اتخذاها غرفة للنوم، عاتبته على مسرحيته ودوره الذي مثله فيها بتهريج أما رسول الوزير والزبائن يصفقون بطيش واستهتار. لم يكن من عادة دومينيك أن تتكلم كثيرا فختمت لومتها: إنني أيضا أهتر مادمت أعرف أنك لن تتغير في شيء.

المطعم كبير. مؤثث ببعض التحف الخشبية والخزفية التي جلب

★ روائي من المغرب.

معه من بوردو. ليس في القاعة من زينة تذكارية رياضية . لقد علقها موزعة على جدران الحانة لأنها تذكارات تخصه هو وحده دون زوجته التي لا تهتم بالرياضة من أي نوع، ثم هي تليق بالحانة أكثر من المطعم الذي تشرف هي عليه. زوجان من القفازات: واحد ظل يحمله معه الى مجهول مغامرة هجرته من طنجة دون انتصار يذكر ، والآخر ذكرى انتصاره على خصمه بالضربة القاضية في بوردو - اذا صدقته - لأنه ، بين الصدق والكذب، هو مسكون بتضخيم ومضاعفة أقل ما يغنمه. الزوج الأول من القفازات أحاطه بصورتين: واحدة لاسماعيل السطيطو الذي انسحب في الوقت المناسب دون هزيمة نكراء ليصير صاحب مطعم ليلي صغير معظم رواده من رواد الحانات الليلية والمشبوهين والأخرى لعبدالسلام بن بوبكر الذي كان أقل حظا ومازال ينتظر في تطوان مباراة الثأر من خصمه كيد جابيلان Kid Gabellan الذي انتصر عليه في كوبا منذ تسعة وأربعين عاما في بطولة العالم التي لم يكن مؤهلا لها، لكن لأسباب تجارية دفع بعبدالسلام الى خوضها فكانت هزيمته النهائية عائدا منها الى بلده ليجتر اضطرابه العصبي، والزوج الثاني أحاطه بصورتين : جو لويس Joe Luis الذي خاض ٥٤ مباراة انتصر في ٥٠ منها و٤٢ ربحها بالضربة القاضية K.O. والأخرى لمحمد علي (كاسيوس كلاي قبل اسلامه) . وفي ركن عند مدخل الباب احدى صوره كمن ينتصب وسط الحلبة في الشوط الأول. تبين خلفية الصورة انها أخذت له في أحد استوديوهات التصوير، ثم صور أخرى أقدمها في العشرينات من عمره وأحدثها بعد أن تجاوز السبعين رغم أنه مازال متشبثا بالسابعة والستين منذ سنوات كما لو أنه يعلن عن سنه لغريب جاءت به الصدفة الى حانته.

لم يعد بابا دادي يستغل المطعم إلا نادرا . وكل طلب للأكل ينبغي أن يكون مسبوقا بيوم على الأقل. المدينة أصيبت بنكبتها السياحية الأولى منذ حرب ٦٧. وجاءت حرب الخليج لتجهز على ما تبقى من أمل في اعادة تنشيطها الاقتصادي الملعون.

لا يسمح بابا دادي لأحد بأن يشرب خمرا في مطعمه إلا مصحوبا بوجبة ولو خفيفة حتى تبقى لمطعمه هالته التي عرف بها، ولا يسمح لامرأة مغربية بأن تدخل محله إلا إذا صحبها رجل وبادية عليهما الرزانة والاحتشام في لباسهما وسلوكهما حتى تبقى هالته التي عرف بها.

زوجة بابا دادي هي التي تشرف على إدارة حسابات المحل. تجلس الى مكتبها في مدخل المطعم ولا تتدخل أبدا في شؤون الحانة. لها وقارها بين الزبائن. حتى بابا دادي نفسه لا يكلمها إلا باقتضاب وبصوت خفيض إذا اقترب من مكتبها. الرواد الذين تتبادل معهم التحية وبعض الكلمات قليلون . كأس شرابها من النبيذ تضعه تحت مكتبها. تجد دائما عذرا مناسبا لكي تؤجل دعوة من يريد أن يعرض عليها كأسا. يأتيها دادي بكأسها ويأخذ الفارغة في صمت. لا يسمح للنادل، الذي يساعده في المشرب ، إلا نادرا بأن يخدمها . قال زبون: ما يطيل العشرة بين رجل وامرأة هو أقل الكلام بينهما.

مارس دادي الملاكمة في الثلاثينات أيام كان يبيع الجرائد وهو دون العشرين من عمره. يفخر أيضا بأنه أول شيوعي «طنجوي» وعندما استولى فرانكو على الحكم انضم دادي الى الجمهوريين. سموا هنا أيضا فرانكو باكيطو Paquito . (٢) الاعتقالات التي بدأت في المنطقة الشمالية قلما كان يعود ضحاياها في هذه المدينة أو تلك. وضع طنجة الدولي كان يحمي - نوعا ما - الجمهوريين المقيمين فيها، لكن الرعب الذي أشاعه باكيطو في المدن الأخرى امتد الى طنجة وتفاقم مع وفود أنصاره وجواسيسه الذين خلفهم نظامه هنا فتقلصت مناهضته علانية . شعاره السرطاني هو : الفاشية هي أيضا ديموقراطية . مع أنه كان أكثر ديكتاتورية من هتلر وستالين . ماذا كان ينتظر ما باكيطو الذي لم يكن فقط يرتاب في المثقفين بل كان يحتقرهم ويعدمهم؟ وفي أفضل الأحوال يسجنون في El hacho: سجن سبتة الرهيب الذي لا يقل فظاعة عن سجن الكاطراث Alcatraz (٣). (٤) بين فترة وأخرى يحدث تبادل طلقات نارية بين الروخوس والفاشيستيين. أحيانا يتبادلون الشتائم بين مقهى فوينطيس والسنترال (٥). أحيانا تنتهي الشتائم واللعنات الى طلقات نارية في نفس ساحة المقاهي. خلاص : إن نداء مغامرة الهجرة بدا لدادي الشاب أقوى من استمرار الصراع هنا مع أنصار باكيطو.

هاجر دادي الى بوردو عبر وجدة والجزائر . رفاقه الروخوس افتقدوا فيه أهم عضو في خليتهم. لقد نجا بجلده لأنه غادر طنجة في بداية مايو عام ٤٠ واحتلتها اسبانيا في ١٤ يونيو من نفس السنة.

في عام ٥٣ كنت أعمل في مقهى الرقاصة (٦) نادلا في النهار وبائع سجائر مهربة في الليل عندما ينسحب بائعوها النهاريون من السوق الداخلي. يأتي دادي كل عام مرة على الأقل في سيارته الشيفورلي Chevrolet أو الدوفين Dauphine لاحياء صلة الرحم مع أهله والمدينة أم المدن المغربية في عز شبابها ومجدها . هندامه دائما أنيق براق بقمصانه وسراويله الفاخرة التي يغيرها أكثر من مرة في اليوم. كانت معروفة هنا. لكن دادي يتقن اختيار الوانها المنسجمة مع فصل السنة التي يجيء فيها وقامته السامقة وشقرته الفيكينغية. كأن أحد زبائني الدائمين في النهار. في الليل يتيه ليحيي صلة رحمه مع المواخير متفقدا من عرفهن قبل أن يهاجر الى الخارج في ملابس الهارب من المدينة ، مستكشفا من طوحت بهن الحرب الأهلية الاسبانية، مفضلا بغايا أوروبا الشرقية اليهوديات، مستقبلات زبائنهن في حومة واد أحرضان ، في بيوتهن الصغيرة المفتوحة أبوابها دائما الى آخر الليل ، ذات ستائر كالحة، الباقيات هنا رغم انحدار النازية، والاندلسيات . لأنه لم يزر باكيطو اللعين. الفرنسيات لا يهفو إليهن هنا إلا بوردو حاملا لهن معه هداياهن المفضلة ، شرابيل مزركشة،(٧) وقفاطين، وأساور فضية، وقلائد، في رأس السنة حيث تسبقه الهدايا في البريد، غرامياته البطولية معهن غالبا ما يحسمها بعراك دام مع غرمائه المشاكسين فرنسيين وجزائريين وسلاحه ضرباته القاضية حتى وإن كان خصمه يحمل سكينا أو مطواة ، حتى وإن كان إثنان أو ثلاثة تصوروا ملاكما يستعين بسلاح. يا للعار! هكذا يقول. أما المغربيات فيخصص لمعشوقته ليلة كاملة في فندق لندن العتيق المفضل لديه بأرضية غرفه الخشبية. يطلب أن يؤتى له بأعتق نبيذ اسباني، وطاجين لحم بقر مع اللوز والبرقوق والبيض المسلوق أو ضأن مع البطاطا البلدية بالزيتون على مجمر ناره خفيفة مع مطعم

الـريحاني أو حمادي القـريبين (٨) مـن فنـدقـه لأنهما أشهـر مطعمين في المدينة في الطبخ المغربي وغيرهما باطل.

في إحدى جولاتي الليليـة، شاربا على قدر ما في جيبي كـأسا عند خاكوبيطو وكأسا في بارخينيرال ، التقيت دادي قدام الجامع الجديد هائجا منهزمـا كأنـه تعارك مـع ثلاثـة أو أربعة. سكـران، وجهه مخموش يهدر ،واعدا إياها بالخنـق والقتل ، خابطا بلكمات قاضية في الهواء. فامـة البيضـاويـة ، لا يمكن أن تكـون إلا هي. دادي مـن يستطيع أن يرفعهـا باليمنى أو اليسرى الى أعلى من مستـوى قامته الفارعـة، لكنها هـي أيضا تستطيـع بقامتهـا القصيرة الضئيلة أن تستخضعه راكعا قدامها بنزواتها المغوية وزوغانها الغجري.

– هل رأيتها؟

– فامة؟

– نعم.

– مرت منذ لحظة في اتجاه زنقة الناصرية.

– مع من؟

أجبته بخبث حتى أتسلى بهيجانه.

– مع شاب.

– بنت الحرام.. هذه الليلة سأقتلها. وليست هذه أول مرة يقتلها.

زهـــور الموتى

جالس في استرخاء، قرب المطبخ على مقعده ذي المسندين، الذي اشتراه . منذ فترة، خصيصـا لقيلولة شيخـوخته التـي بدأ يعترف بوطئها الغلاب على كبريائه وإن كتمه ، لكنه ظاهر للعيان.

إنه الآن في شبه اغفاءته . تطلـع الى، عيناه الصغيرتان الزرقاوان اخبتهما الثمانون عاما. السنوات التي يحتفظ بها لنفسه لم يعد أحد يلح عليه بالبوح بها. ما عـاد يستجيب للمـزاح . ماذا يهمكم من معرفة سني الحقيقيـة؟ فضوليون مشاكسون . ندمـت على معرفة بعضكم.

جئت مرحبا جلسـت قبالته في الركن، قرب المدخـل تحت صورته في عز شبابه التي أخذت له بمـلابس الملاكمة في هيئة متحفزة. التورم غزا مفاصل يديـه وقدميه. منذ سنوات وهو يعاني مـن النقرس وإن كانت نوبـاته تغزوه على فترات متباعدة. أو ربما أجهـد نفسه بعنـاد في أحد تدريباته التي يمارسها أحيانا مع أحد تلاميذه القدامى في الملاكمة حتى يقنع المزاح أنه مـازال يقاوم. امتيازه أنه يئن لكنه لا يبـالـغ في الشكوى والتـذمـر. ربما يعتبر أن الحزن شيء حميـم شخصي. أنفـه تجمعـت وتجعدت فيه حصيلـة ستين عاما من الشراب أكثره نبيـذ وجعة وطنية وأقلـه كحـول قـوي مثـل الماحيــا (٩)، والتيكيـلا والابسنـت Absinthe(١٠) لم يحلق منذ أيام. ربما لا يعرف كيف يحلق أو يعرف ولم يعد يقـدر. يداه ترتعشان في بـداية الكؤوس الصباحيـة. جنبه على طاولة صغيرة بيرة دون كأس، كعادته . أنـا لا أرعش بعد. مازلت أتلذذ بالفطور مصحـوبا ببيرة باردة وطعم السيجـارة الأولى. سعال خفيف فقط لكـن لا تحمر بـه عينـاي دامعتين . بـابا دادي يتنـاول الأدويـة ويعترف بمفعولها لكنها لا تثنيـه أبدا عن الشراب. كل شيء لـه مكانه في الجسم: الأدويـة تذهـب الى مكانها والأطعمـة والأشربة تفعـلان مثلها والباقي خرافات كما يقول.

خرج كريم من المطبخ حاملا مزهـرية الزنابق التي كانت تحبها المرحومـة دومينيك . وضعهـا فوق مكتبها ولثـم الباقـة. لم تنجب فتبنته رضيعـا. لم يزر قبرهـا أبدا منـذ أن بنيناه. قـال له بصـوته المبحوح الـواهن: أدخـل الى المشرب وكفى مـن النفاق. إنها ليسـت مدفونة هناك.

ظل المكتب خاليا حتى من بابا دادي. لن أكون أفضل منها عندما يجيء أجلي لكـن هذا لا يـؤلمني مـادمت لا أنتظـر أي عزاء. رفعـت سبابتي ووسطاي فوافق بهزة من رأسه على طلبي . ايه نعم شكرا أكثر الله من خيرك. في السنوات الأخيرة، كثيرا مـا يكلم نفسه غير أنه مازال يقاوم خرف الشيخوخة . وضع لنا كريم البيرتين. تبنته ماما دومينيك في نفس الفترة التي شجعت فيها بابا دادي على الزواج من فتاة مغربية يكبرها اليوم بأكثـر من أربعين عاما، حتى يتخلص من نزوات عشقه وفسقـه ولعله ينجب منها أولادا وكذلـك كان. أنجب منهـا ـــ كما تمنت لـه ـ ولـدا وبنتا. يتابعان اليـوم دراستهما. البنت أكثر اجتهـادا من أخويها. كـريم تخلـف في دراسته. استغنى بـابا دادي عن البـار ـ مـات فاحتل كـريم مكانـه . الأزمة الاقتصـادية أيأسـت كل التجـار الصغـار. الحيـاة مازالـت تدب في المدينـة. لكن مجدها الذهبـي ضـاع. طنجة غادرتها ثروتها الذهبيـة لكن روحها باقية. هكذا يعزي المفلسون أنفسهـم في حكايات الشتاء التي لم يعد فيها مـن غنيمة الصيف إلا القليل. لا أحـد يتساءل عن كيـف يمكن انقاذها . أسطورتها تغذي الصمت الذي يلفها في انتظار ما سيحدث. امتيازها أنها لم تفقد كل روحهـا رغم صدام الحضـارات فيها، وأن كل واحد يمارس فيها مـوسويته، وعيسويته ومحمديتـه بتسامح لكن يبقى أنه رآهـا من رآها ولا يراها اليوم من يـراها إلا من خلال غابرها . أسطروها حتى ميعوا ما تبقى لها من صلابة أصلها.

فهم بـابا دادي مـن حركـة يدي اليمنـى حول عينـي وإشارتي باليسرى نحو كـريم أنه ينتحب. لقـد تنحى جالسا في أقصـى قاعة المطعم. ناداه دون أن يتحرك من مقعده. جـاءه ماسحا عينيه. مد له خمسين درهما. أشتري زهـورهـا وزهـور الموتـى (١١). نسيت اسمها . بائعـو الزهور يعرفـونها. زرها غدا أو متى تشـاء إن كنت مازلت تتذكر قبرها . ربما ذهبت معك.

---

١ – يعادل النفتالين.

٢ – تصغير باكو Paco الصيغة هنـا للاستصغار والاستهـزاء، وليس للتحبب كما معروف بين أصدقائه الفاشيستيين.

٣ – ٤ جزيرة صغيرة للولايات المتحدة . في جون سان فـرانسيسكو . الفى ـ السجن ـ ١٩٦٣.

٥ – المقهيان يوجدان في ساحة السوق الداخلي.

٦ – الرقاص ، بـالدارجة المغربية المحلية في طنجـة، هو مبلغ الرسائل من مـدينة الى أخ يجمع على رقاصة.

٧ – نوع من الاخفاف المغربية.

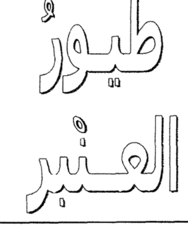
٨ – الأول كان يوجد قبالة «الجامع الجديدة» (ينطق هنا هذا الجامع مؤنثا) والثاني في ز الناصرية.

٩ – شراب يصنعه اليهود من التين. وهو شبيه بالاكمى التونسي المستقطر من جذع النخ

١٠ – شراب مسكر مر وقـوي يستخـرج من الافسنتين ، سمي في القـرن التا عشر شراب الملاعين. من بين الـذين أدمنوا عليـه فرلين. صـدر في فرنسا قا بمنعه رسميا لكنه مازال يباع خفية.

١١ – يقصد زهـور القفحان Crisantemos وهي عـادة يزار بها مق المسيحيين يوم الأول من نوفمبر.

فصـــــل مـن روايـــة



طيور العنبر

ابراهـــيم عبدالمجـــيد*

وضــع سليمان كــل الصحــف والمجـلات التـي اشتراها أمـس مـن محطة الـرمل أمـامه فـوق المنضدة القديمة، وجلـس على المقعد الخشبي القديم، فوق السطح في الصباح يقرأ ويقلـب فيها، لقـد دفـع فيها مبلغـا محترما هـو حصيلة الضفـادع التي بـاعها للطـلاب طوال الأسبـوع، أن يصطـاد الضفـادع في الأمـاسي مـن البحيرة ويبيعهـا لطـــلاب القســم العلمـي بـالمدرسة ، يقيمـون عليهـا تجاربهم في التشريـــح. الأهـــرام ، الأخبـار ، المصور، روز اليـوسـف، والايجيبشيان جازيت وكلها تقريبا تتحدث بأسلوب واحـد عن تطورات الهجـوم العسكـري على مصر. كـل ذلك حتى لا يرى جين بانكروفت؟ يا الله؟؟ كان يمكن أن ينقطـع عن اللقاء معها دون حاجة الى كل هذا العدوان على البلاد. لقـد وقـع الاعتـداء الاسرائيلي في مساء الاثنين تسعـة وعشريـن أكتوبـر، وكان يجلـس معها في كـافتيريا (على كيفـك) مساء الأحد ثمانية وعشرين أكتوبر.

كانت تنظر الى المارة أمامها في محطة الرمل، كأنها تملأ عينيها من المكان والناس قبل أن تـرحل ، ترحل؟ وهل رحلت حقـا؟ قالت له ألا يحاول الاتصـــال بها إذا وقعـت الحرب، وأنها ســوف تجد طريقة للاتصال به، كيف صدقها؟ كان عليه أن يحاول الاتصال. قال لها إنـه لا يتوقـع حربـا، وإن الأمم المتحـدة ستجد مخرجـا للأزمة فقـالت له إنها تعرف بلـدها جيدا، وتعرف أن إيـدن يريد عملا يدخل به التاريخ، تلميذ لتشرشل، لكنه تلميذ خائب، أخرق، وإن جمال عبدالناصر أيضـا يريد أن يدخـل التاريخ، بل لعلـه قد دخله بالفعل بقرار تأميم القناة هـذا، قرار تأميم القناة أخطر من قرار الثـورة نفسه، جمال عبدالنـاصر متهور، وإذا التقـى أخرق ومتهـور فماذا تنتظر غير الحرب. قـال لها إنـه يكـره السياسـة والسياسيين قـالت هي كـذلك تكرههـم لكن لـلأسف هم الـذين يحركون العالم. انظـر كم هو عالم تعيس هـذا الذي نعيشه، ولم يكن هـو في حاجـة الى من يقنعه بتعـاسة العـالم، لكنه كـان يرى أسبابا أكثر عمقـا، أسبابا تتعلق بالوجـود الانساني بسوء الفهم الذي يكتنـف الوجود الانسـاني ويؤدي الى كل هـذه الصراعات. لقـد قـرأ في الفلسفـة الـوجوديـة، أحـب على وجـه الخصـوص البيركامـي، وكان مبتسما وسعيـدا كمن لا يعنيـه شيء فسألتـه وهي في غاية الدهشة.

– ألا تعرف حقا مـاذا يمكن أن يحدث لو قامت الحرب بين مصر وبريطانيا؟

– ربما تحتـل بـريطـانيـا مصر لكـن الشعب المصري سيقاوم بشدة.

– مع بدء الهجوم سيقـوم عبدالناصر بطـرد كـل الانجليـز مـن مصر، وإذا اشتركـت أي دولـــة في الهجـوم مــع انجلترا سيـلاقـي رعـــايـاهـا المصير نفسـه. انتبـه في تلـك اللحظـة الى مـا يؤدي إليه الكلام ، قال:

– تقصدين إنني لن أراك؟

– أجـل ، لن تستطيـع حتـى أن ترسـل خطـابـا لي، لأن كـل الخطـابـات التـي ستذهب الى انجلترا أو ربما أوروبا كلها ، أو تأتي منها، ستخضع للمـراقبة أنت لا تعرف بلدك يا سليمان؟

لم يضايقه ذلك، هـو لا يعرف إلا هذه البقعـة الهامشية مـن الأسكنـدرية، وجين هـي التـي أخذتـه الى الاسكندريـة كما يجب أن تكون، لكن ما يضـايقه هو إنـه لم يفكر فيها من قبل كأجنبية أبدا. دائما كان يراها مصرية، وبعد كل لقاء معها وسـط الأجانب كان بعـد أن يتركها ويعود لا يفكـر فيها إلا كمصرية يعـرفها من زمـن قديم وتعـرفه، رغم اسمهـا الصعب، بانكروفت، الـذي قال لها إنه يصلح ماركة سيـارة أو كرافتة فلم تتوقف عـن الضحك لأيام عديـدة بعد ذلك، مد يـده أمسك بيديها وراح يتأملها كمن يتأمل شيئا يوشك على فقده.

– لن نعود معا بالترام هذه الليلـة، لا داعي أن توصلني الى البيت، الشارع والناس كلها ضد الأجانب، انظر ، حتى الجالسين في «على كيفك» وأكثرهم يونانيون وإيطاليون ينظرون إلي.

كان قد تعود بعد كل لقـاء أن يركب معها الترام حتى القصر الذي تسكنه مع عائلتها في بولكلي.

– لا أحب أن أودعك سليمان، لكن ....

نهضا، لم يتركهـا إلا عند السيـارة الرولز رويس التي تنتظرها أمام اتينيوس في الزقاق المؤدي الى الكـورنيش. لم يكن يعرف أنها تحبه أبـدا. لم يتصور نفسه أكثـر من نـزوة انجليزية، قليـل من الشطـة في الطعـام البـارد. لكنـه اكتشـف ذلـك المسـاء أن الأمـر مختلف.

لقد تطورت الأمور بسرعة بعد الهجوم الاسرائيلي على مصر، وبدا واضحـا أن اسرائيل تستهدف سيناء كلهـا، جرت معارك باسلة في

---

* روائي من مصر.

الكونتيلا ونخل وأبوعجيلة وكانت القوات الاسرائيلية، على طريقة روميل في الحرب العالمية الثانية، تترك المواقع المصرية خلفها وتتقدم مسنودة من البحر بقذائف البارجات الانجليزية والفرنسية. لقد وجهت انجلترا وفرنسا الى اسرائيل ومصر انذارا بوقف القتال والانسحاب عشرة أميال على جانبي خط القتال كان واضحا منه أن تحتل اسرائيل سيناء وهي المعتدية ، كما احتوى الانذار ضرورة قبول مصر قوات انجليزية وفرنسية في مدن القناة ، بورسعيد والاسماعيلية والسويس، وأن تتلقى الدولتان إجابة خلال اثنتي عشرة ساعة.

لقد صرح «أرمان دو شايلا» سفير فرنسا السابق في مصر بأن ما نسجته فرنسا في مصر طوال قرن ونصف، بهدوء وعلى مهل، أضاعته ساعة واحدة من يوم ٣١ أكتوبر . وهو اليوم الذي بدأ فيه العدوان بعد أن رفضت مصر الانذار واعتبرته موجها لصالح اسرائيل.

تقرر سحب الجيش المصري من سيناء على عجل حتى لا يتم تدميره من الغرب بانجلترا وفرنسا ومن الشرق باسرائيل، وتم سد منفذ القناة من ناحية بورسعيد حتى لا يتكرر خطأ عرابي عام ١٨٨٢ حين خشي من غضبة الدول الأجنبية فترك القناة مفتوحة للقوات البريطانية، وخطب عبدالناصر طالبا الصمود من الشعب ، وان الحياة الذليلة هي العبودية والموت خير من الذل وقررت وزارة الصناعة الاستيلاء على شركات البترول الانجليزية والفرنسية وممتلكاتها وأموالها ، شل والانجلو ايجيبشيان وسب، واستقال انتوني ناتنج وزير الدولة البريطاني من الوزارة احتجاجا على الهجوم وعرض داج همر شلد استقالته من سكرتارية الأمم المتحدة احتجاجا أيضا. قال في أسف «لقد ضاعت كل الجهود الضخمة التي بذلناها للوصول الى تسوية» وهاجمت الطائرات البريطانية القاهرة في غارات متتالية فاصابت مبنى الكلية الحربية ومطار الماظة الدولي. وبعض الأماكن في شبرا، ونددت روسيا بالعدوان وكذلك أمريكا ، والهند والدول العربية ، وفتح باب التطوع في البلاد للقتال، لكن المحلات أعلنت عن الأوكازيون الشتوي الكبير الذي بلغ فيه سعر متر الكستور أربعة عشر قرشا وتقاطر الناس لمشاهدة فيلم «كوفاديس» بسينما مترو بالاسكندرية ولم يخشوا الغارات. لقد تحصنوا ضدها من غارات الحرب العالمية الثانية التي لا تزال في الذاكرة، ولا يظن أحد أن غارات هذه المرة ستكون بتلك الكثافة التي كان يأتي بها الألمان والطليان . تلك كانت غارات دول فتية قوية، الآن غارات دول جار عليها الزمان، انتصرت في الحرب الثانية حقا، لكنها فقدت كل نفوذها في المستعمرات. أما اسرائيل فليست بالدولة التي تصل طائراتها بعد الى أعماق البلاد. لكن أمريكا بدأت في ترحيل رعاياها من مصر، ووصف شبيلوف وزير خارجية الاتحاد السوفييتي الهجوم بأنه عمل من أعمال العصابات، وقبض رجال البوليس في المعادي على يهودي يرسل إشارات ضوئية للطائرات الانجليزية، وقررت محكمة مصر حصر إيراد حفلات أم كلثوم في القضية المرفوعة من الفنان زكريا أحمد ضدها وضد الإذاعة المصرية وفي سيدي بشر أوقف شاب جالس في سيارة جندي بوليس وطلب منه مشاركته في تدخين سيجارة حشيش فقبض عليه الجندي في الحال، وثار جدل حار بين الجالسين على جانب دكان أحمد العنيبسي على يسار السلم المؤدي الى القبو الذي يفضي الى الملاحات، ويزداد النقاش ويحتدم أكثر اذا وقعت غارة نهارية للطائرات طاردتها المدافع المضادة المنصوبة فوق المساكن ومن كل مكان من المدينة حتى تبتعد أو تسقط بعيدا.

– انجلترا لا تريد أن تعترف أنها شاخت.

– الامبراطورية التي كانت لا تغيب عنها الشمس تريد العودة الى مصر.

– الى الشمس.

– ها. ها. هيهات.

– المثل الفرنسي يقول شيرسيه لا فام، فتش عن المرأة عند وقوع أي جريمة، وأنا أقول فتش عن انجلترا إذا وقعت أي حرب.

قال ذلك تاجر البهار «فلفل مطحون» كما يسمي نفسه والذي لا يعرف أحد كيف لا يجد لنفسه عملا في أي من دكاكين العطارة بالمدينة ولا من أين جاء أو أين يمضي كل مساء ومحمود القزعة يتابع الحوار متأففا ، فهو غير قادر على هضم أن رجلا مثل جمال عبدالناصر يقف ضد الانجليز. تضايقه هذه المسألة ويشعر أن، عبدالناصر، يعطي لنفسه ما هو أكبر من حجمه، وأحيانا يتخيل أنه يريد أن يغيظه هو شخصيا بطوله الفارع وسلوكه الجريء، لكنه لا يستطيع أن يكذب على نفسه ، فهو معجب بوطنيته وشجاعته وإن لم يصرح بذلك.

وقال واحد.

– كل هذه الحرب من أجل تأميم القناة ، ماذا كانت ستفعل انجلترا لو كنا أخذنا منها شيئا في بلادها هي؟

وقف تاجر البهار يقول بجدية شديدة.

– لا تندهشوا من هذه الحرب. لقد حاربت انجلترا ، انجلترا وليس دولة أخرى، العالم كله من أجل البهارات.

– نعم ؟ بهارات. يقول بهارات ، أي بهارات يا رجل يا مطحون الرأس أنت؟

– أنتم جهلة، جهله حقيقيون، إن أي تلميذ في المدرسة يعرف أن انجلترا احتلت الهند للحصول على البهار.

بدت عيناه حمراوان وسط وجهه الأسود. وبدا شكله مضحكا في ثيابه الشتوية القديمة، خاصة بنطلونه شديد الضيق عند الحذاء. لكنه كان نظيف الوجه واليدين حريصا على ألا يفتح الطريق لأي

شعرة بيضاء، فدائما يوالي شعره بالصبغة السوداء التي يقوم بتصنيعها بنفسه. استمر يتكلم وقد أمسك نظارته ذهبية الإطار بين أصابعه.

– لقد وصلت البرتغال أولا الى الهند أيها الجهلة منذ أكثر من أربعمائة سنة، لكن انجلترا ظلت تحلم بطرد البرتغال.

كانوا مندهشين جدا من حديثه بمن فيهم محمود القزعة وسليمان حتى أن أحدا لم ينتبه لمرور النساء من أمامهم.

– لقد بدأ العصر الحديث كله في اللحظة التي اكتشفت فيها بلاد التوابل. في البدء حاولت اسبانيا والبرتغال. البرتغال هي التي نجحت ووصلت سفنها الى سواحل الهند، اسبانيا تعثرت في أمريكا وانشغلت في اكتشافها وتقتيل الهنود الحمر. أليس كذلك يا أستاذ سليمان؟

كان سليمان معجبا بحق من ثقافة الرجل العجيبة، فهز رأسه بالموافقة والاعجاب.

– كانت التوابل تصل قديما قبل اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح عن طريق البر عبر ايران والشام والبحر حتى سواحل عدن ومنها الى السويس ثم برا الى الاسكندرية ودمياط ثم البندقية، فينيسيا التي غنى لها عبدالوهاب قصيدة الجندول، وجنوا وغيرها من بلاد الطليان، ماذا أقول لكم أكثر من ذلك يا بهائم. إنها تجارة «الكارم» التي احتلت مكانا كبيرا في التاريخ. هل تعرفون معنى هذه الكلمة، ليس ذلك مهما، المغاربة يعرفونها إذ لا يقدر قيمة البهار أحد مثل المغاربة أهل الأسرار، والعطارة أسرار فيها من نفحات الرحمن الكثير فلا تسخروا من الفلفل مطحونا أو غير مطحون ففيه فوائد جمة، والفلفل، ولا تقاطعوني، إما أسود وهو ما تعرفونه، وإما أبيض وهو ما لا تعرفونه. الأسود الذي يجفف دون أن ينزع جلده والأبيض ينزع جلده، والأبيض أقل لذعا وأخف على المعدة لكن نحن شعوب الشرق نحب الأسود الحامي، وغيطان الفلفل تكثر فيها الأفاعي فيحرقونها فيسود الفلفل، ما رأيكم؟

كانوا ينظرون إليه جميعا بإعجاب ويشعرون أن ما يقوله شيء حقيقي فاستمر يتحدث. هذا ما كان يعتقده الناس زمان لكن ابن بطوطة جاء من المغرب ووصل الى الصين وفي الطريق مر بساحل ملبار بالهند ورأى كيف يضعون بذور الفلفل على الحصير تحت الشمس فيسود ويتكرمش، وكذلك فعل، ماركوبولو الايطالي الذي جاء أيضا ليزور الصين. أي نوع من الناس كانوا في زمن لم تكن فيه قطارات ولا طائرات، ثم وصل البرتغاليون الى ساحل ملبار كما قلت لكم ونقلوا الفلفل بكميات كبيرة الى أوروبا، لقد وصلت قيمته يوما ما الى أن اليهود اندفعوا يتاجرون فيه وأنتم تعرفون أن اليهود لا يتاجرون في شيء خاسر. لقد صار الفلفل مثل العملة يدفع منه التجار الجمارك كما يدفعون الفضة، وأحيانا كانوا يدفعون الفلفل فقط. أصبحت تجارة الفلفل كبيرة وأصبح كل بيت في العالم فيه فلفل يا فلفل، قال الكلمة الأخيرة بصوت خاص لامرأتين سمينتين تمران أمامهم ثم اتجه الى الجالسين وقال: فهل تسكت انجلترا؟ جاءت وراء البرتغال وحاربت جيوشها على ساحل ملبار بالهند وطردتها وأخذت مكانها، بل أخذت الهند كلها فأصبحت درة التاج البريطاني، وكل ذلك من أجل السيطرة على مزارع وأسواق الفلفل فكيف بالله لا تريدونها أن تعلن علينا الحرب لاستعادة قناة السويس التي هي ليست أقل من الفلفل!

ظلوا ينظرون إليه غير مصدقين أن لديه كل هذه القدرة على الحديث، بدا أنهم مستسلمون تماما لقدراته في الوقت الذي كان فيه الأولاد يحيطون بمجنون الغناء الذي صار يظهر كل يوم منذ بدأت الحرب وكانت العادة أن يظهر مرة كل أسبوع أو عشرة أيام. أصاب المجنون ذعر شديد يصيبه كلما أحاطوا به. انكمش وتراجع الى الحائط. بدا جلبابه نظيفا رغم كثرة الرقع التي خلفه، هذا يعني أن أحدا لا يزال يعتني به.

لقد ظهر كالعادة قادما من ناحية كفر عشري متجها الى كرموز. لم يره أحد عائدا في الطريق المعاكس أبدا. يمشي بضعة أمتار ثم يقف يحك ظهره في الحائط بقوة، يظهر الألم واللذة في عينيه وعلى وجهه وهو يفتح فمه ويكز على أسنانه ويبدأ يغني «يا ريتني طير وأنا أطير حواليك» لا يتقدم عن هذه الشطرة أبدا. يعود للمشي من جديد عدة خطوات ثم يقف يحك ظهره ويغني. أسنده مصطفى الى الحائط كما يفعل كل مرة ولم يعطه فرصة لهرش وحك ظهره فظهر الضيق شديدا على وجهه والألم حتى أن روحه سوف تهرب منه فأطلقه مصطفى في اللحظة المناسبة ليبتسم ويعود يحك ظهره ويغني بصوت رفيع فاتحا شفتيه ضاغطا على أسنانه فيخرج الغناء وكأنه أنين عجيب. يا ريتني طير وأنا أطير حواليك. يا ريتني طير وأنا أطير حواليك.

– هل تعرف أن الحرب قامت يا روح أمك؟

لم يرد. لم يزد عن الابتسام.

– طيب، هل تحب تتطوع في الجيش؟

يبتسم.

– تعرف يا فريد، أنت الوحيد القادر على هزيمة أولاد القحبة.. ضحكوا. لم يكن اسمه فريد، لكن الأغنية في الأصل يغنيها فريد الأطرش. تركوه يمضي لحال سبيله وعادوا الى جلستهم المعتادة عند سلالم الماكينة الحمراء، وهي حمراء للون الطوب المستخدم في بنائها، وهي ماكينة رفع المياه من المحمودية لا يعرف أحد الى أين، يديرها الخواجة «بطسو» اليوناني الذي يغلقها الساعة الثالثة بعد الظهر ويمضي الى بيته. بدءا من العصر يتجمعون على الدرجات الثلاث التي تؤدي الى بابها وأمامها، بعضهم يجلس على الدرجات نفسها والبعض على الأرض، وإذا اشترك سليمان أو غيره من الكبار يحضر كل منهم كرسيا من الخيزران معه من البيت. لقد فاجأ محمود القزعة سليمان بعد حديث تاجر البهار قائلا..

– ألم تجد لي طريقة بعد يا أستاذ سليمان في استرجاع اليوم الذي ضاع؟

دهش سليمان، ذلك موضوع قديم كان قد نسيه.. في شهر رمضان الماضي سأله محمود القزعة..

– الانسان إذا أفطر في رمضان غير قاصد لذلك يستطيع بعد رمضان أن يعوض أيام الافطار بصوم مثلها. أليس كذلك يا أستاذ سليمان؟

– أجل يا معلم محمود، الدين يسر.

– طيب ماذا يفعل الانسان إذا صام يوما وأراد أن يعوضه بالافطار؟

– لا أفهم ماذ تقصد بالضبط.

– كيف تفهم الأولى ولا تفهم الثانية؟

– صدقني أنا غير قادر على فهم قصدك. على أي حال تستطيع أن تفطر أي يوم.

– يا أستاذ كيف أفطر وأنا طبيعي فـاطر؟ شف لي طريقة لاسترجاع اليوم الذي صمته الله يخليك.
ازداد اندهاش سليمان وقال..
– ولماذا ترهق نفسك وترهقني هكذا، ألست مسلما يا رجل؟
هنا اندفع محمود القزعة قائلا.
– مسلم وأسمي محمـود علي محمود لكني جبان لا ينفـع معي دين ولا اسلام وأريد أن يعذبني الله أبشع تعذيب لما ارتكبت من آثام. لقد صمت يـوما أريـد أن أستعيده ولا أستطيع. لقـد هرب منـي في قلب الزمن يا سليمان افندي يا متعلم.
وقف سليمان ذلك اليوم في غاية الحيرة، وها هو محمود القزعة يعيد السؤال بعد حديث تاجر البهار فتعود إليه الحيرة القديمة، زائدة هذه المرة بسبب ما يجري في البلاد وبسبب افتقاده لجين بانكروفت أكثر. ترك المكان ومشى ناحية الأولاد عنـد الماكينة الحمراء وارتفع صوت محمود القزعة خلفه «عليه العوض في التعليم والمتعلمين».
لكن ذلك لم يكـن كل ما جرى منـذ بدأت الحرب. لقد عاد الـديب من رحلته فـوق قطار البضـاعة في اليوم الثـالث للمعـركة. رأى الأولاد جـالسين أمام الماكينـة الحمـراء فـأراد ألا ينتبهوا إليـه ومشـى على الرصيف لا ينظر ناحيتهم. رأوه فنادوه، كان بينهم سليمان مشغولا بتلميع حذائه. عـادة يفعل سليمان ذلك كل يوم، وإذا لم يـر أحد معه حذاء يلمعه يكون معه كتاب يقرأه قال لهم الديب:
– حكاية اليوم لن تصدقوها أبدا..
الـديب يعمـل «مسفّـرا» على قطارات البطـاعـة الخارجـة من ميناء الاسكنـدريـة الى طـول وعرض البـلاد. والمسفّـر هـو حـارس ليلي ونهاري يجلس دائما فوق العربـة الأولى أو الأخيرة يمنع السطو على القطارات والمسفّر لقب أطلقوه عليه من كثرة الأسفار.
– كيف تكون غير قابلة للتصديق؟
– لأنكم لن تصدقوا أن القطار خرج عن القضبان.
– لماذا لا نصدق؟ القطارات كثيرا ما تخرج عن القضبان.
– أنا لا أقصد مـا تعنيه أنت. أنا أقصـد أنه خرج عن الكـرة الأرضية ذاتها.
نظـروا الى بعضهـم في وجـوم بينما استمـر سليمان يلمـع حـذاءه مبتسما في خبث وعاد الديب الى الكلام.

– كان القطار يمشي فوق الأرض بهدوء حتى بدأت الحرب وطاردتنا طائرات الأعـداء فأسرع السـائق بالقطـار لا يقف أبـدا حتى انتهـت الأرض من تحتـه. لا يقاطعني أحـد، قال ذلك حين لمح الضحـك يكاد ينطلـق من بين شفـاههم واستمـر يتحـدث ، لقد صـار القطار مثـل الطائرة وأنـا فوقها أنظر الى النـاحيتين فلا أرى إلا فضاء يمـوج فيه الضباب والسحب والبخار وعمق سحيق. قال مصطفى:
– وطبعا قفزت تاركا القطار.
نظر إليه ساخرا ومتململا . قال:
– أقفز الى أين؟ تريد أن تقتلني، قلـت هذا قضاء الله وانتظرت النهاية صابرا حتى لمحت قطارا آخر قادما من الناحية الأخرى.
ضربـوا أكفهم ببعضهـا وانطلقوا ضـاحكين ، انطلق الـولد الأسـود «بلك» في الكلام..
– طبعا قفزت الى القطار الآخر الذي عاد بك الى الأرض.
قال الديب مبتهجا.
– رغم أنك أسود واسمك بلـك وأبوك ولا مؤاخذة لا يفهم أي شيء في شغل السكة الحديد إلا أنك ولد شاطر..
عادوا يضحكـون لكن مما قالـه عن أبي بلك هـذه المرة. عاد سليمان مبتسما الى تلميع الحذاء وظل مصطفى يتأمل الديب بدهشة ثم قال:
– طيـب ، صدقنـاك أيـن إذن ذهب قطـارك؟ وكيـف لم تسأل عنـه المصلحة والسائق هل عاد مثلك أم اختفى؟
– القطار لم يعد، والسائق طبعا ، والمصلحة لم تسألني عن أي منهما وهذا هو ما يغيظني في هذا البلد، ليس للانسان أي قيمة حتى لو كان سائق قطار!
وقف مصطفى بعيدا عنهم بخطوات ورفع يديه الى السماء هاتفا.
– يا رب أنت شاهد وشايف ، انجلترا وفـرنسا واسرائيل من ناحية، والديب من ناحية ، عليه العوض في ثورة يوليو!
نهض الديب ثائرا وانصرف عنهم غاضبـا. وبعد عدة خطوات توقف ينظر إليهم وهتف قائلا:
– لو كان الشعب كله مثلكم غاوي كـلام على الفاضي وفاكر نفسه هو وحده الذي يفهم كل شيء فالله يكون في عون ربنا على الشعب!

كان اليوم هـو الجمعة وكان مقررا أن يخطب جمال عبـدالناصر بعد الصلاة في الجامع الأزهر. تجمع الـرجال والشباب والأولاد في دكانة العنيبيي وأمامها يستمعون الى الصلاة المذاعة. صلوا جماعة بسرعة. أمهم تـاجر البهار! . كـانوا يريـدون أن يسمعوا صوت عبـدالناصر، وحتى يـأتيهم صـوته راحـوا يتحدثـون فيما جرى ، كيـف أغارت المدمرة «ابراهيم» على ميناء حيفـا أول أمس بالليل وأشعلت الحرائق في أكثر مـن مكان وكيـف أنها في طريق العـودة اشتبكت معهـا ثلاث مدمرات فرنسية فأصـابتها وأسرتها، وكيف رفضت المدمرة دمياط الاستسلام للمدمرات البريطانية في خليج العقبة وقاتلت بشرف حتى الغرق وعليها قائدها الصاغ محمد شاكر حسين واليوزباشي مدحت الزيـات، لكن المدمرة رشيد نجحـت في الافلات من حصـار المدمرات الانجليزية في شرم الشيخ وعادت سالمة وقطعت مصر تماما علاقاتها السياسيـة مع انجلترا وفـرنسا. كذلـك فعلت سـوريا، وتـم تعطيل البنوك الانجليزية والفرنسية حتى يتم توقيع الحراسة عليها. وهدد نهرو بالانسحاب من دول الكومنولث، وقام العمال العرب في سوريا بتـدمير أنـابيـب البترول التي تنقل البترول مـن العـراق الى البحر المتوسـط الى أوروبا، حدث ذلـك في البحريـن أيضا، خسارة فـادحة تلقتهـا شركات البترول الانجليـزية ، وكـان واضحـا من الكـلام أن العالم كلـه مع مصر، اليونان منعـت دخول سفن الأعداء الى ميـاهها الاقليمية والجمعية العامة ستنعقد بنـاء على طلب أمريكا ومصر بعد أن أوقفت انجلترا وفـرنسا قرار وقـف اطلاق النار بمجلـس الأمن، وسكتوا جميعا في خشوع وأرهفوا السمع هـا هو صوت عبدالناصر يأتي إليهم.

في اللحظـة التي تهدج فيهـا صوتـه ، قائلا سنقـاتل الى آخر قطـرة مـن دمائنـا، سنقـاتـل ولـن نستسلم أبـدا، انفجـروا بـالهتاف الله أكبر، يسقـط ايـدن، يسقـط مـوليـة، يسقط بـن جـوريـون ، نموت وتحيـا مصر، وأخـذوا طـريقهم نـاحيـة كوبري كرموز،، رجالا وشبابا وأطفالا، من المساكن وغرباء ومارة بـالصدفة وعلى الشـاطيء الآخـر تجاوب معهم عمال وكمسارية ورش الترام، ولم ينقطع هتافهم طوال الطريق الى الكوبـري وكان واضحـا أن أبناء المدينة كلهـم قد خـرجوا في مظاهـرات حماسية تطلب الموت فـداء للوطن وكـان واضحا أيضا أنهم سيلتقون بهم عند الكوبري ولن يعودوا إلا بالليل، الكبار والصغار معا. كانوا مستعديـن بالفعل أن يموتوا فداء للوطـن لكنهم كانـوا بعيدين هنـا على هامش الاسكنـدرية لا يسمعهم أحد ذلك اليوم الذي لن ينسوه أبدا بعد ذلك.

العجوز الجالس على أريكته القديمة

نص: **تينسي ويليامز**
ترجمة: **بسام حجار***

يدلف الى البيت كأنه يريد أن يحطم محتوياته دائما، إلا إذا كان الوقت قد جاوز منتصف الليل وأخمد الشراب وقد أعصابه. غير أن دخوله البيت في تلك الأيام، يختلف كل الاختلاف: كأنه مذنب، يكح قليلا، يتنهد أحيانا، يكلم نفسه كما قد يكلم المرء خصمه إثر سجال مطول وعنيف يستنفد الغضب لكنه لا يحل المشكلة. يخلع حذاءه في الصالة قبل أن يصعد الى الطابق الأول حيث عليه أن يمر بباب أمي. وهي على الدوام لا تفوت عليها فرصة اعلامة بانها سمعته بنحنحة مسموعة أو بآهة متحسرة: «أواه! يا لبؤسي» وأحيانا أسمعه مجيبا: «أواه! يا لتعسي!» ويتابع طريقه الى سريره الذي وضع على ما يشبه الشرفة المتصلة بغرفة أخي الأصغر داكين المتغيب، هذا اليوم بالذات، أواخر العام ١٩٤٣، في مكان ما في برمانيا في عداد القوة المرابطة هناك من سلاح الجو الأمريكي.

الحكاية التي سأسردها الآن تدور أحداثها في الفترة التي توفيت فيها والدة والدتي.

كان سلوك أبي حيال جدتي لأمي لا غبار عليه، غير أن سلوكه حيال جدي داكين كان مهينا الى حد لا أظن معه أن ذلك العجوز ليحتمله لو لم يكن متحصنا دونه بإعاقة مزدوجة لكنه شبه أصم وأعمى.

في تلك الفترة كانت جدتي، برغم احتضارها، لا تزال تتمتع من نعمة البصر ما يتيح لها أن ترقب عودة أبي كورنيليوس الى البيت، قادما من مكتبه، لتنبه زوجها الى احتمال ظهوره في أية لحظة. كانت تسمع هدير «الستود بايكر» في الممر فتصيح مخاطبة جدي: «يا والتر لقد وصل كورنيليوس!» وتحرص على الصياح بأعلى صوتها للتثبت من أن جدي، الجالس على كرسيه قرب الراديو، قد سمع جيدا، وكان ينهض عندئذ متثاقلا عن مقعده ويسير باتجاه السلم قاصدا غرفته. لكنه قد يبطىء أحيانا في سعيه هذا فتكون مناسبة للقاء حرج عند روحه ردهة المدخل. «مساء الخير يا كورنيليوس» يبادر جدي الى القول، ويكون محظوظا إذا تلقى جوابا هو عبارة عن «نهارك سعيد» جافة، بدل الغمغمة المعتادة والنظرة الغامضة التي يحرجه بها كورنيليوس بعينيه المحتقنتين.

لقد جاوز الثمانين ويعاني سادا في كلتا عينيه، ويستغرقه صعود الدرج بمعونة زوجته، بعض الوقت. ولكن يحدث أن يتسلق والدي السلم قافزا درجاته أربعا أربعا خلف الزوجين المسنين وكأنه يريد أن يوقعهما في طريقه. ما الذي يسعى وراءه؟ الشراب، طبعا! قنينة ويسكي مخبأة تحت سريره، عند الشرفة، أو تحت المغطس.

– حاذر يا والتر!

– أعذريني يا سيدة داكين! يغمغم والدي قائلا وهو يتابع اندفاعه على السلم لاهثا. يدخلان الى غرفتهما ويغلقان الباب وراءهما. لا أسمع بالضبط ما يقولون غير أني أعلم أن «الجدة» تلوم جدي لأنه تريث قليلا في الطابق السفلي ولم يجنب نفسه ذلك اللقاء المهين. وما لا شك فيه أن جدي أيضا لا يرغب في مثل تلك اللقاءات البغيضة، لكنه منذ أصبح عاجزا عن القراءة، لم يعد قادرا على مقاومة إغواء الاستماع الى الراديو في أوقات بث النشرات الاخبارية.

إنهما يعيشان معنا لأن حال جدتي الصحية تتراجع باستمرار. إنها تحتضر منذ عشرة أعوام ولا تزن اليوم أكثر من أربعين كليوجراما. والأحرى أن تبقى طريحة الفراش في غرفتها، أو حتى في المستشفى، غير أن جدتي عقدت العزم على أن تبقى واقفة على رجليها وأن تسهم في تدبير شؤون البيت. وهي تفعل! إذ تتولى القسط الأوفر من أعمال الغسيل في القبو كما تصر على غسل الأطباق. ومهما رجتها أمي بأن تخلي عنها، فإن جدتي تصر بعناد على إفهام أبي بأنها لا تعيش بيننا عالة عليه. وإذا كنت قد عدت الى البيت أواخر ذلك الخريف عام ١٩٤٣، فلأن أمي كتبت لي ذات يوم:

«لقد هجرت جدتك بيتها في ممفيس، فهي لم تعد قادرة على تدبر أمور البيت والسهر على جدك في وقت معا».

وبين سطور رسالتها أدركت أن أمي تتوقع وفاة جدتي الوشيكة، وأنه يترتب علي أن أعرج على سانت لويس خلال رحلتي بالباص من الساحل الغربي الى الساحل الشمالي. ولهذا السبب أجدني هنا.

ذات ليلة من شهر نوفمبر أصل الى البيت في ساعة متأخرة. وفيما أعبر الممر ألمح، عبر ستائر النافذة، جدتي وهي تطوف في أرجاء الصالة مثل هيكل عظمي مكسو بالملابس، فصعقت لمرآها مما اضطرني الى وضع حقائبي عند العتبة والانتظار خمس دقائق ريثما أدخل. بقيت جدتي الى مثل هذه الساعة المتأخرة وحيدة في انتظاري فقد ظن والداي أنني تابعت طريقي الى نيويورك مباشرة على جاري عادتي في معظم الأحيان برغم وعدي بأنني سأعرج على البيت.

كانت تقلل من شأن مرضها وتفلح أحيانا في إقناع الآخرين بذلك. فقد احتفظت لي بطبق ساخن للعشاء وأبقت نيران المدفأة مشتعلة في الصالة.

ولم تلمح من قريب أو بعيد، الى اخفاقي في استوديوهات MGM في هوليوود وتجربتي المهينة ككاتب سيناريو التي انتهت في غضون ستة أشهر.

أخبرتني جدتي أنها جاءت الى سانت لويس لتعين إدوينا، أمي، المنهكة عصبيا والمضطربة حيال سلوك زوجها. فقد انصرف كورنيليوس الى

---

* شاعر ومترجم من سوريا.

تعاطي الشراب بإفراط. وكانت أمي قد عثرت على خمس زجاجات من الويسكي تحت سريره وعدد آخر منها تحت المغطس! فقد تعرض منصبه كمدير للمبيعات في أحد فروع شركة «شوسور» لهزة عنيفة على إثر فضيحة مجلجلة : فخلال لعبة بوكر استحالت في النهاية الى شجار ، عمد أحد خصومه الى قضم جزء من أذنه اليسرى، بل ! حرفيا ، الى قضم أذنه ! فتوجب نقله الى المستشفى حيث أجريت له جراحة عاجلة لزرع غضروف من أحد أضلاعه محل الأذن المبتورة. وبرغم التكتم الذي أحيطت به القضية فقد ذاعت تفاصيلها بين الناس ، وأصبح السيدج. مدير الشركة الاقليمي . ورئيس والدي المباشر، من ألد أعدائه وعلى ذلك فقد يجد نفسه مضطرا الى التقاعد المبكر تحسبا لصدور قرار بطرده من العمل. فيما عدا ذلك كل الأمور على خير ما يرام في البيت، ولم تسرد جدتي كل هذه القصص على مسمعي إلا لكي تخفف من الصيغة المبالغة من دون ريب ، التي سأسمعها من أدوينا في الصباح الباكر. وعلى الأثر ارتأت أن أصعد الى غرفتي لكي أنام بعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة . بلى! هذا ما يجدر بي أن أفعله، بالتأكيد! وكان من المفترض أن أنام في غرفة داكين وليس في ملاذي المفضل ، أي السقيفة . لكيلا أصاب بنزلة شعبية هناك، وقد أجد سريرا لي في الغرفة، بأية حال.

لا يروق لي كثيرا أن أنام في غرفة شقيقي التي تفضي مباشرة الى الشرفة حيث ينام أبي.

أدخل الى الغرفة وأخلع ملابسي في العتمة.

جلبة غريبة تناهت الى مسمعي من غرفة أبي. تأوهات ، نخير، وشكاوي سكير متألم:«أواه! يا ربي يا ربي» لم يكن يعلم أنني ما زلت «صاحيا» في الحجرة المجاورة ومن حين الى آخر، كل نصف ساعة تقريبا ، أسمعه وهو ينهض ويسير مترنحا لياتي بقنينة الويسكي التي خبأها في مكان ما. ثم يخاطب نفسه شاكيا، «يا لتعسي!».

أخيرا، ابتلع منوما . ويغلب التعب على توتري العصبي وعلى ذلك المزيج من مشاعر التقزز والاشفاق حيال أبي، كورنيليوس كوف ولياسن، بشير «الانترناشيونال شوسور» في المسيسبي الذي انتزع من الدروب البرية الطليقة ووضع وراء مكتب كما يوضع حيوان الغابة وراء قضبان قفص.

مساء اليوم التالي نشب شجار عائلي حاد خلال العشاء. فوالدي من طينة الشرب الذين لا يترنحون ولا يتعثرون في مشيتهم بل الذين يجعلهم الشراب على قدر من القسوة والعنف، عاد ذلك المساء متأخرا الى البيت وقد تعتعه السكر. وجلس الى طرف المائدة فيما جلست والدتي الى طرفها المقابل. وراحت تحدجه بنظرات متفرسة مغالبة ألمها الصامت كما يصلي كلب صيد لسربة سمان لائذة بدغل. وفجأة يطلق غضبه الأعمى ويصيح:

– بحق السماء ! لم تحدقين بي على هذا النحو! لم تتباكين على هذا النحو على مصيرك؟ لقد آويت والديك هنا ولم أطلب منهما بدلا ، على ما أعلم!

يخترق صراخه صمم جدي الذي يقول بنبرة حازمة:

– هيا يا روز، لنصعد الى غرفتنا!

ولكن جدتي روز تبقى في مكانها وتنسحب أدوينا برفقة جدي الى الطابق الأول. أما أنا فأمكث ساكنا بلا حراك كأنني تسمرت على كرسي. وأحس بالطعام في معدتي يستحيل حمضا.

صمت.

ينكب أبي على طبقه ويلتهم ما يحتويه كما يلتهم حيوان بري فريسته في الغابة . عندئذ تناهى صوت جدتي هادئا ورقيقا:

– أتريد يا كورنيليوس أن نسدد بدلا عن إقامتنا هنا؟

الصمت مجددا.

يتوقف أبي عن التهام طعامه ويجيب بصوت أجش ومتهدج ، دون أن يرفع عينيه عن طبقه:

– لا ، لا أريد ذلك يا سيدة داكين.

تغرورق عيناه المحتقنتان ، ثم يغادر الطاولة مسرعا ويجلس على أريكته.

لا أذكر جيدا منذ متى صارت هذه الأريكة المحشوة القديمة جزءا لا يتجزأ من حياتنا. أذكر أنها كانت قطعة من أثاث الشقة المفروشة التي استأجرناها فور انتقالنا الى سانت لويس. فلكي نحظى بالشقة كان علينا أن نشتري الأثاث الذي فيها. أثاث كامل من شأنه أن يثير انتباه أي مشرف على ديكور سينمائي يعنى بالتوثيق لإطار عيش البورجوازية الصغيرة في تلك الحقبة. وخلال انتقالنا الى مسكن آخر تخلصنا من بعض هذا الأثاث لكن أبي رفض دائما التخلي عن هذه الأريكة الضخمة. كانت تبدو ثابتة لا يمكن نقلها، فحجمها أكبر من فرجة الباب. ويفترض أنها في الأصل زرقاء غير أن الزمن أحال هذه الزرقة الى لون غريب، أشد حزنا من الزرقة ، كأن قماشها امتص كل المتاعب والمآسي التي كابدتها العائلة. كان اختضابها (إذا أمكن الحديث عن اختضاب أريكة). وحشوتها مشبعين بالمشاعر. إذ لم تكن هذه الأريكة تشبه أريكة ; فهي تبدو كشخص ضخم صامت مقيم على صمته ليس اختيارا أو حبا بالصمت بل لأنه يعلم ببساطة، أنه إذا شرع بالكلام لن يستطيع إلا الاسترسال في الرثاء لنفسه.

بجانب الأريكة هناك دائما قطعة أثاث قديمة ، مصباح يعود ، هو الآخر الى الحقبة نفسها. إنه منتصب على قاعدته المعدنية المستديرة، جاثم بطوله على رجل جالس ضخم القامة ، ثم يتقوس ليسند أنفه ما قد يستظله رجل جالس ، ما يشبه كمة من الحرير، من طرز الانتيكة الصينية ، مزركشة بهدب طويل يذكر بالصفصاف الشاكي الباكي، فيما يخيل، على الشخص الذي يشغل الأريكة.

لم أعرف يوما إذا كانت أمي تخشى حرمان أبي من أريكته المنتفخة ومصباحه الشاكي، أم أنها ، ببساطة تستحسن اللوحة التي يؤلفانها ومعها أبي . لقد كانت في سنوات صباها، أشبه بأميرات الأساطير وكانت مرهفة الذوق دون أن تمتلك ما يتيح لها اتباعه. لكنها اليوم متعبة. وقد شارفت على الستين ، وليست لها إلا أن تترك الأمور على ما هي عليه.

وقد أضيفت الى محتويات البيت المعتادة كل الانتيكات التي استقدمت من منزل الجدين في ممفيس. حتى أنه يتوجب على المرء أن يكون حريصا كل الحرص في تنقله لكيلا يرتطم بإحدى قطع هذا الأثاث المهجن.. والأريكة الضخمة ، بالطبع ، لا تزال هنا.

بعد المشاجرة المشهورة حول مائدة الطعام ، أصيبت جدتي العزيزة روز أوتي داكين بنزيف قاتل.

كانت قد فرغت لتوها من غسل أطباق العشاء وعزف بعض شوبان على البيانو الذي أحضرته من ممفيس، ثم همت بصعود السلم حين ألمت بها نوبة سعال حاد تفاقمت الى نزف رئوي خطير.

قاومت الموت بضع ساعات ، لكنها فقدت من الدماء ما أوهن دفاعاتها. لم أجرؤ لشدة خوفي، على الدخول الى الغرفة حيث تحتضر. ومكثت عند قرص الدرج . كانت جدتي تحاول أن تقول شيئا لوالدتي كانت تبسط ذراعها الناحل باتجاه طاولة مكتبها.

ولم تفهم أمي ما حاولت جدتي أن تقوله لها إلا بعد وفاتها بأيام : فقد كانت تسعى لافهامها بأن كل مدخراتها قد خيطت الى صرار في أحد

أدراج المكتب.
في ساعة متأخرة من الليل، وبعد أن نقلت جدتي الى إحدى الدور المختصة بالمآتم، عاد أبي الى البيت.
- كورنيليوس، قالت له لقد فقدت أمي.

كنت هناك حين تلقى الخبر ورأيت ما ارتسم على وجهه: لقد كان تأثره مماثلا لتأثر أمي عندما أغمضت جفني روز بعيد لفظها أنفاسها الأخيرة.
اقترب من أريكته، تحت المصباح الشاكي، مثل رجل اكتشف لتوه أن كابوسه حقيقة. وراح يقول ويردد مرارا: «إنه أمر فظيع، أواه، يا الهي، إنه أمر فظيع!».

في تلك الفترة كنت قد انفصلت فعليا عن البيت والعائلة. وبقيت لعشر سنوات أشبه بزائر غير مداوم ومقل. أحيانا أقضي في البيت معظم شهور السنة وأحيانا أخرى لا تستغرق إقامتي فيه أكثر من أسبوع. ولكني لا أنسى السنوات الثلاث التي أعقبت دراستي الثانوية، والتي بقيت خلالها حبيس هذا البيت محكوما بالاشغال الشاقة في «أكبر شركة عالمية لصناعة الأحذية» حيث كان أبي يقضي، هو أيضا، مدة عقوبته. ربما كان تعيسا مثلي ولكن الظروف التي حكمت عملنا هناك شديدة الاختلاف. فهو مدير المبيعات في فرع الشركة الذي يصنع أحذية وبوطات الأطفال، أحذية «الأوزة الحمراء» الشهيرة، والأرجح أن «أكبر شركة عالمية..» لم تحظ لا قبل ولا بعد بمدير للمبيعات أفضل منه. أما أنا فكنت، في المبدأ، مجرد «ساع»، ولكني في الواقع كنت أضطلع بكل المهام التي يأنف من أدائها المستخدمون الآخرون. ولم يكن رب عملي حريصا على وجودي في الشركة مما حدا برئيسي المباشر الى تكليفي بالمهام الأكثر حقارة. كنت في ذهاب وإياب متواصل بين المكتب ومستودع الشركة مما أورثني، على الأقل، ساقين عفيتين ومشية سريعة! ومن بين هذه المهام كان يستهويني أحقرها: أن أنصرف كل صباح الى نفض الغبار عن عينات العرض وعن المرايا التي تعكس صورها. وقد جهزت هذه الصالة خصيصا لجذب تجار المفرق الوافدين من كافة أنحاء الولايات المتحدة. وكان مثل هذا العمل يستهويني لأنني أنصرف إليه وحدي قبل قدوم تجار المفرق. إذ أختلي وحدي بالمكان والمرايا وأنفض الغبار عن النماذج المعروضة بخرقة من الشامواه. كان عملي هذا لا يستغرق وقتا طويلا، وأنجزه بحركات شبه آلية بعيدا عن أجواء المكاتب الصاخبة. وحتى لو أردت أقصى ما أمكن المرء من التريث والتأني فإن الأمر لا يستغرق أكثر من ساعة من وقتي كل صباح. ومهما تلكأت أجدني مضطرا للعودة الى عملي في المكتب حيث أنصرف الى طبع أكداس مكدسة من طلبيات المصانع - وجلها أرقام بأرقام - على الآلة الكاتبة.... كنت ارتكب أعدادا لا تحصى من الأخطاء ومع ذلك لم أطرد من الشركة على الفور لأن رئيس القسم الذي أعمل فيه مدين بوظيفته لنفوذ أبي الذي كان لا يزال في تلك الفترة ذا منصب منظور في التراتبية الوظيفية.. ولو ارتكبت أشنع الحماقات لن أفقد وظيفتي ذات الخمسة والستين دولارا في الشهر، حتى لو بذلت ما بوسعي لذلك.
من بين الموظفين جميعا كنت أكثرهم تغيبا عن المكتب. فالقسم الذي أعمل فيه يقع في الطابق الأخير من مبنى مؤلف من اثني عشر طابقا، واكتشفت سلما يفضي مباشرة الى السطح وبدل أن أقصد مراحيض الرجال المقززة كل نصف ساعة تقريبا كن أتسلق السلم لأدخن سيجارة على السطح.. ومن فوق أتمتع بالمنظر المترامي الى أبعد من حدود المسيسيبي لحقول القمح المذهبة في ايلينوا، متمتعا بالطراوة مطلا، من الارتفاع الشاهق على ضباب سانت لويس الملوث خصوصا في فصل الخريف. وقد اعتدت أن أمكث على السطح مدة أطول بكثير مما يستغرقه تدخين سيجارة متفكرا في قصيدة أكتبها أو في قصة أنجزها خلال عطلة الأسبوع.
كان لي بضعة أعداء في المكتب، خصوصا رئيسي المباشر، ذاك الملقب بـ«رجل القش». كان رجلا ضخم الجثة مرائيا، متواضع الذكاء، بارعا في تدبير المقالب المؤذية تحت قناع كياسته الموصوفة. فهو على سبيل المثال، لم يفهم يوما ميلي الى نفض الغبار عن الأحذية والقيام بالمشتريات من السوق. ويحرص دائما أن تكون رزمة النماذج التي أحملها الى أفضل زبائنه عند طرف الشارع المقابل هي أثقل الرزم على الاطلاق. غير أن هذا قد أتاح لي أن أنمي عضلاتي وأن أستهلك بعض الشيء أوعية دورتي الدموية الأمر الذي سيحررني بعد وقت، من فترة عبوديتي. لكن الأمر لم يقلقني كثيرا. فلطالما فكرت في الموت ولكن دون أن أخافه حقا، لا في تلك الفترة ولا اليوم.
ولكن ليس هذا ما وددت قوله. فما أردته هنا هو أن أصف رفقتنا. أبي وأنا، خلال المسافة التي نقطعها كل صباح معا في سيارته الـ«ستود بايكر» قاصدين وسط المدينة. كانت المسافة طويلة وتستغرق نحو نصف ساعة، وربما أكثر غير أني أجدها أطول بكثير لأننا، أنا وأبي، لا نملك ما نتحادث بشأنه فعلا. أذكر أنني كنت غالبا ما أبذل كل ما بوسعي لتخيل عبارة قد أبادره بها خلال رحلتنا لتكسر المدة على الأقل، الصمت الذي يطبق علينا، في السيارة ويبدو شاقا بالنسبة له كما هو شاق بالنسبة لي. كنت أعد العدة لاختراع هذه العبارة أثناء تناولنا الفطور، وأطلقها دفعة واحدة في منتصف الطريق. وتكون في الغالب عبارة مجردة من أي معنى أو سياق أتلفظ بها كأني مرغم على ذلك وبصوت مكتوم، عبارة بشأن ازدحام المرور أو الضباب الذي يكتنف الشوارع. فالمهم بالنسبة لي هو النحو الذي ستتخذه اجابة أبي. وكان يجيب عن ملاحظتي كأنه يدرك الجهد الذي تكبدته للتفوه بها ويكون جوابه دائما رقيقا وحزينا: «بلى، كان يقول: إنه أمر فظيع!» ولا أجد في جوابه هذا جوابا عما وددت قوله، بل الأحرى أن يكون جوابا عن أسئلة أخرى أرفع شأنا من المرور أو الضباب واليوم، مع تصرم الوقت، أحسب أنه فطن الى مقدار الخوف الذي كان يسببه لي، وأنه كان يغفر لي. وأعلم أيضا أنه كان يود أن يعثر على وسيلة لهدم جدار الجليد الذي يقف فيما بيننا.
لعله من التجني القول إنه لم يبد أي عطف حيالي، أنا ابنه البكر غريب الأطوار. ولكني أعتقد اليوم أنه استشعر في قلبه غلبة نسب وليامس على نسب داكين، وأنني مع الأيام سأزداد شبها به. ولعل هذا الشعور كان مصدر اشفاقه علي.
والآن وقد بلغت سن أبي أطرح على نفسي عددا من الأسئلة بشأنه، ويبدو لي أنني بت أفهمه على نحو أفضل. بإمكاني الآن، مثلا، أن أكون أكثر تفهما لحنقه من الحياة الذي يشبه حنقي. وأسأل نفسي عما إذا كان لم يشعر مثلي بالكراهية والزراية حيال «أكبر شركة عالمية لصناعة الأحذية». وأتساءل إذا كان لم يود مثلي أن يتسلق السلم ليدخن سيجارة على السطح.
أعلم أنه كان يعتقد بأن أمي جعلت مني جبانا، سوى أنه كان واثقا، لكوني من لحمه ودمه، من أن أمامي كل الفرص المتاحة لتخطي هذه الاعاقة، وهذا ما توجب علي أن أفعله، وهذا ما فعلته.
كان قسمه، في شركة الأحذية، يقع تحت القسم الذي أعمل فيه بثلاثة طوابق، وكنت أضطر أحيانا للنزول، إليه. وهناك أجده دائما منهمكا في

املاء رسائله بصوت جهوري يمكن سماعه من حجرة المصعد حتى قبل أن يفتح بابه. يذرع أرض مكتبه جيئة وذهابا في دورات كاملة حول سكرتيرته الجالسة الى مكتبه. وكان الناس الذين يستقلون المصعد إذ يتناهى الى مسامعهم رنين صوته الآمر، يتبادلون النظرات ويتبسمون.

غالبا ما تكون هذه الرسائل موجهة الى هذا أو ذاك من الباعة المنتدبين، وهي في العادة لا تكون لا سارة ولا مقرظة ولا مراعية:

«ربما تكون اليوم معتادا على أكل الدجاج المحمر، يصرخ في مكتبه حانقا، ولكني آمل أن تستذكر الأيام التي كنا نطوف الشوارع فيها وزادنا سيجارة بمثابة طعام الفطور. لا تنس، لأني أنا، لم أنس، وقد تعودمثل تلك الأيام مجددا!»

كان رب العمل السيد ج. ، يوافق على رسائل أبي، لكنه عمد الى تحصين مكتبه بسور من الواجهات الزجاجية العازلة للصوت.

قال لي أحد الأطباء النفسانيين أنني سأغفر للعالم عندما أغفر لأبي. ويجب أن أعترف أن أبي هو من علمني الكراهية، ولكني أعلم أنه لم يقصد ذلك. إنه لمرعب أن يعرف المرء كيف يكره. مرعب أن يكره. غير أن هذا قد غفرته لأبي كما غفرت له أشياء أخرى.

لكني، بالمقابل، أسأل نفسي إذا كنت قد غفرت حقا لأمي لأنها علمتني أن أتوقع من العالم مقدارا من الحب والحنان أعجز عنه أنا نفسي.

أفضل ما أنجزته هو الرغبة العميقة في أن أعمل، وأدين به الى هذا العجوز الجالس على أريكته القديمة، واستشعر الآنَ بانتماء عميق إليه. أشعر قليلا كما لو أني جالس في مكانه على هذا المقعد المنتفخ، معزول عمن ينبغي أن أحبهم وعمن ينبغي أن يحبوني. أما عن الحب، فلا أفعل سوى أن أبتكر شخصيات في مسرحياتي وما أمنحه للعالم ليس سوى التحوط والضغينة. لست باردا. ولم أكن يوما قاسيا بعمد. ولكن حين أعمل طوال فترة ما قبل الظهر، لا يبقى لي ما أمنحه سوى اللامبالاة. وأحاول أن أبرر لنفسي بزعمي أن عملي يفسر لامبالاتي حيال أي شيء آخر. أحيانا، أتمكن من كسر هذا الانسداد العاطفي، أداعب، أقبل، أعانق شريكا أصبح وجوده ضروريا. غير أن هذه الفواصل لا تدوم طويلا. وحالما يعود الصباح، يستعيد عملي مكانته في طليعة الأولويات.

بضع كلمات أخرى عن أبي الذي بدأت الآن أعرفه وأتفهمه على نحو أفضل.

لم تكن أمي قادرة على أن تغفر له تصرفاته. وبمرور بعض سنوات على الفترة التي تحدثت عنها فيما سبق أتاحت لها ظروفها المالية أن تطرده من حياتها. وهذا ما فعلته. كان قد أدخل المستشفى إثر نوبة سكر حادة وعندما عاد الى المنزل رفضت أن تراه، وكان أخي قد عاد من حربه الأخيرة ولعب دور الوسيط بينهما لانجاز معاملات انفصالهما الشرعية. أعتقد أن أبي لم يكن راغبا في الانفصال لكنه مرة أخرى برهن على لباقة لم أظن يوما أنه يملكها. ترك المنزل لوالدتي بالاضافة الى نصف ما يمتلكه من أسهم «شركة الأحذية الدولية» (مع أنها لم تكن معوزة لأنني كنت قد تخليت لها عن نصف حقوقي عن «معرض الزجاج»). ووافق دونما قيد أو شرط على بنود وثيقة الطلاق وعاد الى مسقط رأسه نوكسفيل، في بولاية تينيس. وعاش هناك مع شقيقته العانس إيلا. غير أن العمة إيلا لم تحتمله لوقت طويل هي أيضا. فأقام عندها في فندق في منتجع يدعى «وايتل سبرنغز» على مقربة من نوكسفيل، ثم التقى أرملة من توليدو (في ولاية أوهيو) ولا أدري كيف نشأت بينهما علاقة متأخرة، أشبه بقصة حب خريف العمر، دامت حتى وفاته.

لم ألتق تلك السيدة، ولكني أشعر حيالها بالامتنان لأنها بقيت بجنب والدي طيلة أعوامه الأخيرة.

أخي داكين كان يذهب من حين لآخر، الى نوكسفيل للاطمئنان على صحة والدي كان دائم التوعك بسبب ادمانه الكحول، واعتقد أن ارملة توليدو هي التي كانت تستدعيه.

داكين طهراني في طبعه، ولطالما فسرت احجامه عن ذكر تلك السيدة بأي سوء بأنه بمثابة مديح لها. وكل ما بلغني عن ارتباطهما، عن لسان داكين الدافئ، إنها بالنسبة لأبي نديم شراب مخلص. وكانا ينتقلان أحيانا، بالطائرة، الى بيلوكس أو غولبورت في الميسيسبي، حيث أمضى والدنا شهر العسل. وقد ألمت به تلك الوعكة القاتلة في طريق عودتهما من احدى هاتين المدينتين حيث كان أبي سعيدا مع أمي وحيث أمي كانت سعيدة مع أبي. لا أدري ما الذي تسبب في وفاته، وإذا كان هناك أي سبب آخر غير وعكته الأخيرة. بقيت أرملة توليدو مع أبي حتى النهاية، في أحد مستشفيات نوكسفيل. الأمر الذي سبب حرجا لعمتي إيلا التي كانت لا تقر بتلك العلاقة والتي لم تقبل بأن تزور والدي وهو على فراش الموت إلا بعد التثبت من أنها لن تلتقي رفيقته. وذات مرة صودف وجودهما معا في أحد أروقة المستشفى، غير أن إيلا لم تأت على ذكرها بسوء أمامي حين ذهبت الى نوكسفيل لتشييع أبي الى مثواه الأخير.

كانت مراسم الدفن جميلة على نحو خاص، فقد جلسنا أنا وعمتي وأخي في مقصورة صغيرة متخصصة لأسرة الفقيد، ومنها تابعنا مجريات الاحتفال. ومن ثم انتقلنا الى «أولد غراي» مقبرة نوكسفيل، وهناك نصبت لأفراد الأسرة خيمة مشرعة الجانب الأمامي لمتابعة مراسم دفن الرجل صاحب الأريكة المنتفخة.

خلفنا، على صف من المقاعد في الهواء الطلق، جلست جمهرة من الأقارب وأصدقاء الصبا. وبلغني أن أرملة توليدو كانت هناك.

بعد الدفن، اقترب الجميع من خيمتنا للقيام بواجب التعزية بتأثر صادق. أما أرملة توليدو فقد غادرت في سيارة أبي وكانت تلك تركته الوحيدة لها. بعد ذلك لم يبلغني شيء من أخبارها.

أوصى والدي بما تبقى له من أسهم شركة الاحذية لشقيقته وابنته وشقيقي بالتساوي. وكان هذا الميراث يضمن لكل واحد منهم دخلا مقداره ١٠٠ دولار في الشهر. ولم يترك شيئا لي. فقد أسر للعمة إيلا قبل وفاته أنه لا يعتقد أنني أحتاج مبلغا من المال بمثابة ميراث.

وأسأل نفسي اليوم إذا كان يعلم، ويقيني أنه كان يعلم، أنه أورثني ثروة لا تقدر بمال. دمه الذي يسري في عروقي، ومهما كان مقدار الشقاء الذي وسم حياته كلها أسأل عما إذا كان الحب هو الذي مازج دمه في آخر الأمر وليس الكراهية.

عمتي إيلا توفيت هي أيضا. ولكن حين كنت في نوكسفيل لتشييع أبي، أرتني صورة نشرت في صحيفة محلية: وفيها يبدو أبي أمام دار سينما يعرض فيها أحد أفلامي: بايبي دول».

وتحت الصورة تعليق هو ما قاله أبي:

«أرى أنه فيلم جيد، وأنا فخور بابني»

---

* كتبت هذه القصة نحو العام ١٩٦٠ ونشرت في ديسمبر ١٩٨٠ في مجلة Antaeus . ولم تنشر في كتاب من قبل.

تينسي وليامز (١٩١١ - ١٩٨٣)

أديب أمريكي. اشتهر بمسرحياته الاجتماعية ذات الطابع الانتقادي التشاؤمي، منها «فجأة في الصيف الماضي» و«عربة اسمها الرغبة» و«الوردة الموشومة» و«قطة على سطح من الصفيح الحارق».

مقاطع من رواية

وجع البقايا

قاسم محمد*

الأسير

الآن التقت عيناهما.. وهي، بهيجة.. دققت النظر فيه جيدا.. محاولة سبر غور هذا الكيان المتداعي للتعرف فيه على عبدالقدوس: الحبيب، المحبوب، العاشق، العزيز الذي لا أعز ولا أغلى منه..!

لكنها سرعان ما أحست الغربة.. بل وجع الغربة من هذا الذي يجلس هنا معها في صالة البيت.. اوجعها انها لا تستطيع التواصل بأي شكل معه.. لتعرفه.. لتتأكد منه.. «انه آخر.. (صرخت في داخلها) آخر.. هذا ليس عبدالقدوس الذي كان يذوبني فيه.. ويذوب فيّ بكلمة.. او بنظرة او بلمسة علمني ان اجيد تلقيها والانسجام معها.. بل والاستجابة لها بأحسن منها..»

«هل هذا هو..؟» مر نصل السؤال الحاد على أوتار صوتها الداخلي.

«هذا البقية المتآكلة ممن كان.. انسانا.. أهذا هو زوجي وحبيبي الحي حقا؟» لهب السؤال الحارق أشعل حنجرتها.. فتيبست.. وبلعت ريقها ولكن لا ري هناك يطفيء هذا الحريق الذي شب في ليلة الظلام هذه.

«عبدالقدوس.. شاعر الحب.. والمداعبة والكلمة هذا..؟ أم ان بقايا الخراب هذه هي لرجل آخر؟

اذا كان هذا هو عبدالقدوس.. فكيف ومن حطم الصورة والاصل منه؟ من هدم هذا الكيان الاجمل في حياتي...؟ ارحمني يا الهي الرحيم من هواجسي هذه.. واغفر لي سوء ظني.. ان كان ظني سيئا، فلم يعد في دنيانا وفي زماننا هذا الساحق الماحق امان. لا أمان ولا وضوح..؟ كم شهيد حرب جاءوا بجثته الى اهله وذويه.. وهؤلاء استقبلوه وشيعوه.. ودفنوه بما يليق.. وقرأوا الفاتحة وأقاموا مجالس العزاء على روحه الطاهرة.. ثم بعد مرور أيام.. او اشهر.. او سنوات -ينبع- الشهيد امامهم حيا.. معافى..! يعود هذا الكائن شهيدا الى اهله وحياته.. وكأن موتا لم يكن. كان هناك خطأ فقط.. خطأ في قراءة الاسم او الرقم او العنوان..! فمن يصدقني الحال الآن.. ويبعد الخطأ او الخطيئة عني ويثبت لي أن هذا الغريب.. العائد الى بيتي، والجالس الآن ينتظر مني حبا.. وحنانا.. واحتضانا، وحتى ينتظر مني أنا الصابرة ينتظر الترميم.. ترميم ما تآكل منه وأحاله الى بقايا لا تثير الا الوجع في الروح والقلب والجسد».

= ارهقها وأمرضها هذا الشعور بالغربة والشك والضياع.. وعادت بعينيها اليه لكنها ما رأت الا كومة التهدم والبقايا أمامها..

لا رواء ولا بهاء ولا شيء من عبدالقدوس.. وعاد حريق الاسئلة يكويها بناره..

«هل هو زوجي فعلا وليس أسيرا آخر.. أخطأ العنوان، او تعمد المجيء الى هنا، كما حدث مع أم شاكر.. قبل ستة اشهر اذ دخل عليهم عند الفجر.. اسير، كان بقايا تبقت من رجل.. واعلن أنه شاكر بن محمود شكر وقد عاد من اسره الطويل الى بيته.. ولكنه لم يكن شاكر.. ابن ام شاكر وابن محمود شكر.. بل واحد شبيه اسم الأب والجد..! ألا يمكن، في هذا الزمن الذي ضاع فيه كل مقياس، ان تكون هذه البقايا المحولة، قدوسا آخر غير قدوسي.. ما وجد مأوى ولا زوجة عند عودته، وقد عرف عني وعن بيتي وأولادي ما عرف في خلال سنوات الاسر هناك (مع قدوسنا الأصلي) وجاء الآن ليرتب له وضعا وحياة معنا، على الحاضر...؟».

= تعبت جدا من فكرة الشك هذه الى حد أنها اغمضت عينيها مرة أخرى.. وصلت في داخلها..

« يا الهي الرحيم.. اشملني برحمتك الواسعة، وانزل على صفاء عدلك، وابعد عني الشكوك والظنون السيئة قربني يا الهي، بارادتك الخيرة، من هذا المسكين الذي لم أره هكذا مرة في حياتي.. ولم يخطر ببالي ان يصل قدوس الى هذه الحالة. ابعدني عن الشك في هذا المهدم.. الوحيد، الذي يشبه كثيرا تابوت أبيه (ان كان هو قدوس) العتيق عندما عادوا به بعد الدفن. تابوت عتيق فارغ ووحيد..!!

آخ.. من اين لنا بقوة ربانية لتحمل مثل هذا الوجع..؟»

أثناء استغراق بهيجة في لجة افكارها ومخاوفها وهواجسها كانت الصفنات الطويلة والصمت العميق يسيطر تماما على وجود وعلاقات عبدالقدوس وضياء واسراء.. الا من بعض ابتسامات.. تمنع فتح أي منفذ للدخول الى عالمهم الغريب على عبدالقدوس.

«ألا يمكن أن يكون عبدالقدوس، هذا العائد في هذه الليلة الظلماء، ليس عبدالقدوس الحقيقي؟»

لا تستطيع فكاكا من هذه الهواجس المدمرة.. تنتقل من صفنة الى صفنة.. ومن استغراق الى استغراق.. ومن انغمار تام في لجج محادثة الذات الى لجج.. ولكن القدر قد قدر لها هذا العذاب الذي ما ان يبدأ حتى يستمر ويتطور ولا ينتهي.

- لقد غرقت يا بهيجة، لا أعلم في أي عالم.. تغادرين وتعودين مع سكتاتك الطويلة، المريرة، حتى اني لم اسمع صوتك لا منفعلة مع عركة الجيران.. ولا مع وجودي..!

*كاتب ومسرحي من العراق يقيم في الشارقة.

= اطرقت بهيجة كالمعتذرة.. وواصل بصوته المجروح..

-: أما الأولاد فوجودهم هنا مرتبك تماما لا يعرفون كيف يتصرفون.

= قال عبدالقدوس هذه الكلمات شاعرا بحاجة شديدة الى ان يعرف ما الذي يجري في عوالمهم الداخلية التي فرضت عليه صمتا ما كان يتوقعه او يفكر فيه.

-: اعذرني.

= قالت بهيجة بصوت يابس تماما.. ثم اضافت:

-: لا استطيع تحمل انك.. هنا، في بيتنا بسهولة هكذا بعد ثمانية عشر عاما من الـ.... الانقطاع الكامل، الذي... (صمتت لبرهة مختنقة... ثم) الذي يشبه الموت... (احتقن وجهها) لا...! لا اخبار.. لا رسائل.. لا أمل.

= وخنقتها عبرة بكاء فسكتت وسكت، وعيون ضياء واسراء تدوران.. متنقلتين بين اثنين مطحونين برحى مأساة خالدة الوجع.. بعد لحظات من الصمت الموجع.. عادت الى الكلام:

-: اعذرني انه لامر ثقيل الوطأة فعلا.. اعذرني أنت الذي توقعت، شأن غيرك من الاسرى العائدين. توقعت.. الرقص.. والموسيقى.. والزغاريد.. ولكن..

= صمتت وهي في قمة تأزمها.. ثم كادت أن تنفجر في وجهه لكنها تنبهت.. فجعلت صوتها خفيفا.. ضعيفا:

-: أكاد لا أعرفك..

= ونظرت اليه بدقة شديدة مراقبة ردة فعله..

-... انت لا تشبه نفسك..

- ماما....!

= نهرت اسراء أمها لتمنعها من الاسترسال في جرح هذا الرجل المنتهي.. المكوم الآن أمامهم.. كومة متبقية ممن كان يفترض ان يكون زوج بهيجة وأب الابناء.

-: حق (قال عبدالقدوس).. حق، ما قالته أمك حق، لم أرسل رسائل.. لأنهم عاقبوني عدة عقابات.. منها انهم فرضوا علي منع ارسال رسائلي اليكم.. ليس ذنبي.. لست أنا.. أنا.. ما...

= وأطرق شابكا أصابع كفه الايسر مع اصبعي يده اليمنى.. الاصابع السبعة النحيلة التي تغضنت وتهدل جلدها. لفتت انتباه الثلاثة، ركزت بهيجة نظرها عليه مطرقا.. ثم نظرت بحدة الى أصابعه السبعة.. المفروكة ببعضها بقوة وقسوة.. وانهال حوارها الداخلي:

«... ما كانت اصابعه هكذا. كانت أصابع عازف بيانو رائع، كما كان يقول، عاشق الموسيقى صديقنا، جميل، بدأ عبدالقدوس يتعلم العزف على البيانو.. والجيتار.. ويداعب اوتار العود.. شعلة كانت لا تعرف *الخفوت والانطفاء*.. يحب كل *شيء ويريد كل شيء.. يا الهي*، ليس هو، وليست هذه أصابعه، انها الآن أقصر مما كنت أعرفها، هل تقصر اصابع الاسير؟ لا... قد ينحل جسمه، ويشيب شعره.. او يتساقط.. لكن أصابعه»

ما إن ابعدت عينيها عن يديه واطرقت هي الاخرى حتى بانت خصلة الشعر الأشيب اذ انزلق المنديل الرمادي الذي تلف به رأسها بعد ان تحجبت أثر اسره.

ألقى عبدالقدوس، يعتصره ألم أكبر من ألم مجابهتها له بشكوكها، نظر سريعا الى الخصلة المجللة بالبياض، قبل ان تعيد بهيجة المنديل الى رأسها وتحكم لفه حول شعرها الذي شاب ولم تجرؤ على صبغه ولا مرة.

تبادلا نظرات قصيرة جدا، ناطقة جدا، قبل ان تفترق عيونهما من جديد.. هي تسوي المنديل وتغطي شعرها وهو يحاول تغطية اصبعيه الاثنين المتبقيين في يده اليمنى.

-: اسراء بنتي قومي افرشي في الصالة..

= ثم التفت الى ضياء..

-: ضياء ماما، انتهى سكر الحصة، اشتر ربع كيلو من أبي شامل.

-: نصعد ننام.. الوقت متأخر وانا هلكت من التعب.

= اكملت بهيجة وحدجت عبدالقدوس بنظرة ثابتة واخبرته:

-: أنت مكانك هنا في الصالة- ثم أضافت-.. مؤقتا ان شاء الله.

= وحين لحظت الانكسار الذي ران على محياه المتهدل الجلد تداركت..

-: نحن معذورون.. فالامر غير بسيط.. ولا سهل.. وأنا لكثرة ما فقدت، وأضعت، وخسرت لم أعد سهلة الـ...

= وقبل أن تكمل.. هز عبدالقدوس رأسه المتعب.. الفارغ من أيما خطة او ترتيب وقال لها مصبرا ومطمئنا.

-: افهم صدقيني أنا أفهم الوضع الانساني.. ووضعنا ليس وضعا انسانيا اعتياديا.. انه معقد.. و...

-: ماما... يللا نصعد.

= قالت بهيجة حاثة أولادها.. وانصرفت.. ودون ان تلتفت أو توقف سيرها قالت بسرعة.

-: تصبح على خير. ..كذلك ردد ضياء واسراء وهما يغادران الصالة.. وتركوه واجما.. ذليلا مرة أخرى.. واقفا لا يدري ماذا يفعل، وحيدا في فراغ الصالة وظلمة الليل.. وبضع صرخات تأتي متقطعة من بيت الجيران الايسر.. وبيوت أخرى.

خرج أهلها الى الشارع.. منتظرين عودة الكهرباء المقطوعة الى التيار.. بعد ان طار النوم من عيونهم جميعا.

في الدقائق الاولى التي جمعت بهيجة وابنيها في الغرفة العلوية سادهم صمت متوتر، في داخلهم لم يكونوا متفقين مع أمهم بشأن نوع المعاملة التي عاملت بها.. عبدالقدوس.

ومما زاد في توترهم انهم لم يتعودوا ان ينطقوا كلمة «بابا» منذ أن بدأوا يتكلمون.. والآن يجدون صعوبة كبيرة في نطق هذه الكلمة وقولها لرجل لم يروه.. لم تلتق عيونهم بعيونه.. لم يتعودوا وجوده.. هذا اضافة الى أن هذا الرجل.. ان هو الا.. بقايا، سواء كان أباهم فعلا او هو رجل آخر، ضل طريقه، او فقد أهله وبيته واختارهم ليلوذ بهم ويركن، آخر العمر، اليهم.

-: لا تتعبوا أعصابكم.. ولا ترهقوا نفوسكم، ابقوا بعيدين عن هذا الموضوع.. أنا اتصرف..

-: كيف نبقى بعيدين يا امي..؟

= احتج ضياء..

-: انه .. ابونا..

-: من قال انه أبوكم..؟ كيف نتحقق من انه أبوكم؟ هل تقدر ان تثبت لي بدليل واحد.. صغير.. أنه ابوكم؟

=... بدأ الوجع الكبير يغزو الشاب الوسيم.. الصغير، ويعقد ما بين عينيه، ويقطب وجهه ويوجع روحه وجعا ما عرفه طيلة فقدانه لابيه عبر السنوات الثماني عشر التي هي عمر ضياء..! اسراء لا تفعل أكثر من ان تنظر وتسمع مرتجفة الشفتين بكاء صامتا تنتابها الهواجس والأسئلة.. والخوف من نتيجة كل ما سيسفر عنه موقف بهيجة من عبدالقدوس وشكها فيه..

***

بقي عبدالقدوس حائرا تماما.. غريبا تماما (قفز سطر من مكتبة

ذاكرته وانتصب أمامه) ان ابعد البعداء من كان بعيدا في محل قربه..!

«أي والله يـا أبا حيان.. يا تـوحيدي.. يا فقيرا ومظلومـا ومنبوذا مثلي..! أي والله..».

نظر الى المكتبـة.. والى الركن الخاص بـأبي حيان التوحيـدي حيث كانت هناك كتب التوحيـدي.. وكتب عنـه.. لم ير أيـا منها.. بـاعتها بهيجة.. باعت الامتاع والمؤانسة، اللـه وحده يعلم ماذا اشترت بثمنه.. طحينا.. ام بطاطا.. أو ربما كيلو طماطم..!!

احتار عبدالقـدوس بين أن يتمشى في الصالة.. او يلتقط كتـابا مما تبقى من كتبه التي لم يشترها أحد.. ولكـن من أين له قوة البصر ليقرأ في عتمة لا يضيئهـا إلا فانـوس يقاوم بضعـف شديـد ظلام انقطـاع التيار الكهربـائي..! لم يطق الجلوس أكثر مما جلـس.. ايدور في زوايا البيت؟ ما جدوى كل ذلك؟

«... علي أن أرتب الامـور.. ان أفهم ماذا جرى في دخيلتهـم، هؤلاء الذيـن قاسوا ما قـاسوا بسبب غيابي عنهـم لزمن...« كارثـي» نعم.. الزمن.. كارثة، سيف.. كما انه صديق وحبيب..

يجب أن أفهـم مـا جـرى... ومـا يجري الآن فـلا الهيستيريـا ولا الصراخ او المطالبة الملحـة.. المتعجلة تستطيع ان تؤقلمنـي مع المكان.. ومع الانسان.. الموجوع، في هذا البيت.

الشيء الاكيد هو انهم لا يعرفونني.. لم يعودوا يعرفونني.. ان هذا واضح في سلوك بهيجة التي صدمتها رؤيتي.. في حالي هذه.. استنجد بم أو بماذا لكي...»

= قطع حواره الداخلي.. اوقف تياره المتدفق وانهار جالسا..

«... علي أن أدرك أنا وضعهم مثلما أريد منهـم أن يدركوا وضعي، انهم الآن، ليسوا بأقل وجعا مني، أو أقل ضياعا مثلي.. أعرف– أعرف جيدا ان طـريقي اليهم ستكـون طويلة، بطـول سنوات الاسر الثماني عشرة.. ان بقي للبقية الباقية مني عمر..»

اشعل سيجـارة من لهب الفانـوس.. امتص نفسا عميقـا.. عميقا، ومن خـلال الدخـان المنفوخ بحسرة مـن أنفه وفمـه.. جال ببصره في زوايـا واركـان البيـت.. استحضر العـزائم والـولائم والضحكـات والنكبات، كل زاوية او ركن.. او جـدار يقع نظره عليه.. يستحضر له شخصـا او اكثـر مـن أهل البيـت.. مـن الجدات العجـائز والشيـوخ والشباب والاطفال.. الذين توقع أن يـراهم عند باب مركز الشرطة في لحظة استلامه اسيرا عائدا الى أهله.. لكنه لم ير أحدا منهم.. لا شك أن بعضهم مات.. والبعض الآخر سافر.. «معذورون..».

معذورون لان مواد الحصة التموينية لا تكفيهـم وهم في ضائقة وعوز ما استطـاعت ان تعوضـه حـاجات البيت التـي باعـوها ولا كتـب المكتبة العامـرة التي بنـاها بسنـوات وبأمـوال كثيرة. معذورون.. لاني جئـت.. هكذا.. كـالقضاء.. في وقت غير مناسـب.. واربكت نظام حيـاتهم.. ونظام استقرارهم، الذي رغم كل الاحوال كان قد استقر على حال معينة.

معذورون.. لاني الآن ابدو بالتأكيد، نفرا زائدا، جاء بلا دعوة ليشارك معدومين بقـايا مـا يملكون مـن نزر لا يغنـي ولا يسمن. معـذورون، لم ينتظروني.. لم يتعودوني، كل هذا حـق، علي الا اتبرم أو اعاتب، او اتوجع أمامهم.. فهم أيضـا لديهم ما يكفي من الاوجاع، سأنتظر، فـأنا عندي من الصبر جبل..»

قادته نظـراته الدائرة في الصالة بعـدما وجد راحة مـن حواره الداخلي المتدفق، الى المكتبة في عمق الصالة.

لهث نحوها، وقـف أمام ارففها الفارغة الآن تماما، الا مـن بعض كتب قليلة. «خانات» المكتبة تبدو مثل فمه الخالي الذي فقد عددا من أسنانه.. «.. يا سبحان الله.. شبيه الشيء، منجذب اليه..» ابتسم أمام فراغ مكتبته، لكنه سرعان ما نسي الابتسام عندما توالت الاسئلة من داخله وهو ينظر الى ذات الاماكن التي يعرفها جيدا والتي كان تضم كتبه:

«.. أيـن بقية الكتـب...(! أين تـاريـخ بغداد للخطيـب البغدادي؟ أيـن المتنبي؟ أيـن عيون الـزا...؟ أين مجموعـة الجاحظ؟ أيـن مجلدات التراث الشعبي..؟ أيـن السياب؟.. أيـن النـواب؟ أين ابـوحيان التوحيـدي..؟ أين فـوكنر وهيمنجـواي..؟ أيـن الجواهري..؟ أيـن الـوردي... ايـن تاريـخ الموسيقى؟ اين؟».

وتصاعدت الـ« اين» مع تصاعـد صوته.. ودوران نظراتـه الراكضة عبر أرفف وخانات المكتبة الخاوية.. خواء حياته وحياة هذا البيت في ساعة الوجع هذه...

«... يا الهي.. ها هو الوجع الـدائر في الاضلاع والحنايا، والصدر.. وفي الروح هذه المرة، قد عاد يدور بأقسى وأشد..»

– ثم صاح في دخيلته، وهو ينهار أمام المكتبة الخالية،= كتابوت أبيه... الفارغ والوحيد، صاح بأقصى صوت هامس يستطيعه:

«... توقف.. توقف أيها الوجع، تـوقف وغادرني، لا تداهمني وأنا هنا في بيتي ووسط أهلي.. ابتعد عنـي لانهض.. وأرى نتيجة المطحنة الدائرة في الغرفـة العليا.. الى الجحيم بأول نـص مسرحي وأول قصيدة حـب كتبها العراقي قبل ستة آلاف عـام.. الى الجحيم.. الى الجحيم.. فقط غادرني أيها الوجع الذي ما عرفت غيره طوال ثلث عمري الأخير.. توقف يا وجعي»

شعـر بضغط فكيـه على بعضهما بقوة اوجعتـه هي الاخـرى.. نهض بصعوبة مـن جثوته– كنهوض بطل تـراجيدي امام بوابة معبـد عريق.. عتيق.. هـدمته حرب القبـائل التاريخيـة..!.. وقف.. حاول التنفـس، لكن مسار الوجع في الصدور والظهر منعه.. ركـز ذهنه ثانية على حركة مسار الوجـع، الذي يدور الآن بسرعة.. وقـوة وضغط، حتى استطـاع كما يظن منذ عشر سنوات، ان يبعد الوجـع.. وان يعود الى حواره الداخلي.. متلمسا بيديه.. فراغ أرفف المكتبة..

«.. أكيد باعتها بهيجة مـع ما باعت من حاجات وأثاث البيـت التي كانا يحبانهما.. لأنها أشيـاء حبهما وزواجهما وبيت سعـادتهما.. نفث نفسـا حارا..

«... معـذورون، معذورون، معـذورون، لا يـوجـد فينا مقصر.. كلنـا معذورون، الا هذا القدر الذي فرض علينا جميعا وسحقنا بالتساوي...»..

ابتعد عن المكتبة.. اراد أن يجلس ليرتاح.. لكنه توقف في مكانه ونظر الى فراغ البيـت.. والصالـة والمكتبة.. وفراغ روحـه.. وصدرت عنـه صرخة مكبوتة:

«... يا الهي مـا هذا العـذاب..؟! اريدهـم، اريد أهلي.. اريـدهم قـريبين مني... أوف... علي أن أوسع صدري وصبري كي لا افقدهم أو أفقد الخيط الواهي الذي ظل يربطني بهم طيلـة مسافة أيام وليالي الاسر.. ما يخالف.. أصبر.. نعمة ربانية هـذا الصبر الذي أعرفه والذي تدربت عليه،، ودربته معي وطـورته وعمقت سنـوات عمره في اقفاص الأسر هنـاك.. وفي قفص الغربة الموجعة هنا.. الآن...!

اريدهم.. احبتي بأي ثمن... بأي تضحية «هل بقي في ما اضحي به..؟» والله انت مضحك يا عبدالقـدوس.. تضحي.. خلاص.. انت ضحيت حتى أصبحت الضحية.. اصبر يا عـزيزي حتى لا تكن ضحية.. جديـدة لوضـع جديد».

جلس.. دخن سيجارة ثانية اشعلهـا من الفانوس.. هذه المرة.. بعد أن اصبحت سيجـارته السـابعة رمادا صرفـا، مص نفسـا مريحا وطـويلا وبيطء شديد نفث الدخان.. تنفسه الآن مرتاح..

«.. جيد، جيد يا أبا ضياء، بدأت تـرى دربك بعد أن عدت ونهضت من كبوتك وجثوتك، بدأت تضيء طريق الوصول الى بهجتك.. وضيائك واسراء

هواك..!

- لذ له هذا التداعي الذي كان يمارسه في نفس هذه الصالة.. مع الورقة والكتب، والكلمات.. والكتابة..

شعر بقوة جديدة في داخله..

«... جيد والله يا ابا ضياء.. بدأت ترتب أمور وضعك وتفهم وجعك.. تسيطر عليه.. وتستعين بك.. بنفسك بصبرك. نعم.. أنا صبور يا عبدالقدوس.. ألا تعرفني؟

تدربت جيدا على الصبر.. واستطيع الآن أن امنح جميع فاقدي الصبر، صبرا لم يعرفوه ولم يجربوه.. أو يطرقوا دروبه.. نعم.. انا صبور، أنا ابن صبر العراقيين كلهم من أول اجدادهم قبل آلاف السنين وحتى آخر احفادهم.. الصغار الذين يموتون جوعا و- وجعا..- ياه.. يا عبدالقدوس انظر الى التوافق العجيب بين- جوع- و- وجع- أهذه صدفة؟ أم ان هذا بناء روحي.. نفساني، تاريخي تجذر في ابعد تلافيف الروح والذاكرة.. والأدب.. والشـ... كفى.. أين أنت من هذا التداعي الأدبي..؟

مص نفسا آخر أكثر راحة وسعادة... واسترجع مقام اللامي من أعماق نفسه..

«.. أنا بصبري على صبر أيوب.. عديت..

اذا انت نجوم الليل.. عديت..

أنا.. نجوم الظهر طلعن علي..!

دندن- الابوذية- بطرب منتش.. ارتاح.. وبصيص أمل بدأ يلوح في عتمات المكان وعتمات الروح، ويشي بأنه سيسوي كل مشكلة سيطرحها وضع المطحنة التي تجري فوق رأسه في الغرفة العليا..

«... ولكن ما الذي يجري هناك فوق رأسي؟ ما المطحنة التي تطحنهم هناك؟ أخاف ان اصعد واتدخل، وحتى اني أخاف ان اتساءل.. فأوتر الأجواء المتوترة أصلا.

***

اجهشت اسراء ببكاء مر لم تجربه من قبل، بكاؤهمّ صار أكثر مرارة عما كان عليه في الايام القليلة الماضية قبل وصول عبدالقدوس.

رفعت اسراء رأسها بعينيها الغارقتين بدموع لا تعرف الرحمة.. غضبت:

-: ماما.. انت الآن وضعتنا أمام مسألة كافرة، نعم كافرة جدا. علينا الآن. حسبما تعتقدين، ان نتأكد من هوية الرجل.. لا والله بقايا الرجل، الموجود تحت: أهو أبونا أم هو شخص آخر...! لا اصدق هذا.. لا اصدق.

= ضياء وبهيجة كانا يصغيان باحترام لكلمات وبكاء.. وتساؤلات اسراء.. صمتهم وقور.. واصغاؤهم جليل.. وهي اسراء لم تبق وجعا داخلها الا ونفثته بكامل حريتها وبكل صوتها...

-: أين اذن نتيجة انتظارنا- الكافر- معك طيلة هذه الأعوام؟= تساءلت بحرقة.. واستمرت:

أتكون النتيجة شكا قاتلا.. لو صح.. أو أخطأ فسيقتل فينا البقية الباقية من انسانيتنا.. اهذه هي النتيجة المرجوة.

-: بنتي: حاولت بهيجة أن تتكلم بهدوء.. لكن اسراء قاطعتها:

-: ماما.. حبيبتي، لا عدل في هذا الذي يجري الآن، لا هنا ولا هناك في بيت كرم.. ولا حتى فيما تعلمين من سر الاسير المنتحل شاكر محمود شكر.. لا عدل ولا حق.. ولا حقيقة ولا انسانية..

= ومنعها طوفان وجع بكائها الطاغي من الاستمرار.. وحل صمت الظاهر.. وفوران الداخلي.. الذي يغلي كمرجل ينتظر الانفجار تحت ضغط حرارة لم يعهدها.

تركوا كل شيء كما هو.. والكلام كما هو والوجع كما هو، والكل- فوق وتحت- ينتظر ما لا يعرف، وحل هدوء جديد للحظات..

عندما هدأت اسراء.. تكلمت بهيجة.. معلمة الأدب العربي المحبوبة من جميع من يعرفها.. تكلمت بهدوء عميق معروف عنها.. ومتصفة به.. وبصوتها المدرب.. لكن المنكسر الآن، وبتركيز فائق وبوضوح نطقت كل كلمة:

-: كما حميتكم وصنتكم طوال السنوات الثماني عشرة التي مرت، والله يعلم كيف مرت، علي أن أواصل حمايتكم وصيانتكم حتى آخر لحظة في حياتي.

انا المسؤولة، وأنا الاعرف منكم في هذه الكارثة التي حلت بنا.. كفى تعذيبا لانفسكم يا ابنائي، لا اريد الخوض، معكم، أكثر في هذا الموضوع.

-: أمي.. تحمينا من ماذا؟ وممن..؟ لم أرك ضائعة كما اراك الآن.

-: ضياء حبيبي.. اترك مسألة ضياعي، ولا تخف علي.. لكني يجب أن أحميكم من كل احد.. ومن كل شيء اعتقد انه سيسبب لكم أذى ومشكلة.. الناس بيت بلاء في هذا الزمن الذي ضاع واضاع كل قيمة..

-: وتحمين نفسك، تفكرين بنفسك أيضا، ليس نحن السبب الوحيد الرئيسي في ضياعك وشكك.. انت... انت أيضا مهمة في هذا كله.

- بنبرة عتاب وادانة خفية قال ضياء لبهيجة.

-: نعم.. احمي نفسي وأفكر بنفسي.. لا اخفي عليكم شيئا من مشاعري وهواجسي.. أنا التي صامت جوارحي كلها.. اجبرتها على الصيام.. صامت روحي وجسدي ويدي وعيني واذني وفمي وقلبي.. صام كل نبض حي في، كل شعور من مشاعر الانسان.. ابعدته طيلة ثمانية عشر عاما واقسرته على السكوت والصيام.. حملت كل كياني الحي.. كيان انسان في عز شبابه.. حملت هذا الكيان وأجبرته جبرا على الصيام التام..

«... والله لو كانت بينيلو بي مثلي وفي زمني هذا اذن لحاكت عشرات *السجاجيد...*»

اقفلت أبواب الجوارح والعواطف.. وكان من حقي، كامرأة شابة، شرعا وقانونا، أن افتح هذه الابواب في الوقت المناسب.. للرجل المناسب.. لكني اغلقت، من اجلكم انتم بالذات. ومن اجل ذاك الحبيب الغالي، اغلقت نفسي على نفسي، كيلا يصيبكم أي مكروه او تعانون أي ضياع، والآن أيضا يزداد اصراري على هذا الصيام.. لا... صو... نكم...

= جرها البكاء الى أسفل.. لكنها نهضت.. قاومت.. ومنعت الدموع من الانهمار..

-: ألا ترون كيف نشفت؟ ونضبت؟ وتيبست؟ لماذا؟ من أجلكم..

= هم ضياء أن يقاطع بهيجة لكنها تدفقت مانعة اياه عن مقاطعتها..

-: من واجبي، كامرأة عراقية عاشت الهول بعد الهول، في هذا الزمن الحامض، يا أحب من عندي، أن أقول لكم بوضوح وصراحة:

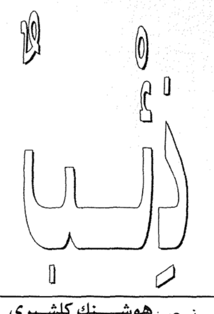
أنا أشك بهذا الرجل الذي استلمناه اليوم باعتباره زوجي وأباكم.. الخوف يا اعزائي.. الخوف يعمل ذبحا في روحي وقلبي وعقلي.. الخوف..

= وسكتوا مجددا..

***

تحت، كان عبدالقدوس يقف في وسط الصالة تماما دافعا كل حواسه وسمعه وذهنه.. وعضلات وجهه الى أعلى، محاولا أن يلتقط ما يمكن التقاطه من الكلمات.. الصارخة أحيانا، المندفعة الحادة والباكية والموجوعة التي كانت تدور بين الثلاثة في الغرفة العليا.

لكنه.. مع كل خبرته في هذا المجال، لم يستطع أن يلتقط الا انصاف كلمات.. أو كلمات لا يتمكن من ربطها.. على الرغم من تيقنه الآن بأن هناك حوارا جارفا يدور بين طاقي رحى المطحنة التي تطحن بهيجة وضياء واسراء، كما تطحنه هو.. هنا.. تعب، وجلس مشعلا سيجارة تاسعة..



نــص : **هوشـــنك كلشـيري**

ترجمة : **احسان صادق سعيد***

ظهر الخميس وصـل إلينا خبر رجوع الدكتور، وأنه ما يزال مريضا. لم يكـن بـه شيء. حـارس الـدائرة الصحية كان قد ذكر أنه بقي نائما منذ البارحة والى الآن، وأنـه كلما انتبه من نومه أخذ يبكي. كـان من عادتـه بعد ظهر الخميس أو الأربعـاء مـن كـل أسبـوع أن يتجـه الى المدينـة ، مـع زوجته. وهـذه المرة كان قـد ذهب مـع زوجتـه أيضا، لكـن سـائق الشاحنة الـذي أحضر الـدكتـور قـال: «كـان الدكتور وحـده في السيارة». ربما كان البرد قد أفقده القدرة على الإدراك. ترك الدكتور أمام مقهى، وذهب عنه.

لقد عثروا على سيارة الدكتـور في أوساط المضيق. كانـوا قـد ظنـوا في البدايـة أن عليهم أن يـربطوا السيـارة بشيء، ويسحبوهـا الى القرية ، ولـذلك كانوا قد أتوا بسيارة «الجيب» الخاصة بدائرة الصحة، ولكن ما إن جلس السائق خلـف عجلة القيادة ، ودفعها الآخـرون عدة دفعات ، حتى تحركت. قـال السـائق «هذا مـن أثـر بـرودة البارحـة، وإلا فالسيـارة ليس بها شيء». حتى مساحـات الزجاج لم تكـن معيبة . ولم يكن أحد قـد انتبه لغياب الزوجـة الى أن صرخ الدكتور: «أختر، إذن أين أختر؟».

كانت زوجة الـدكتور قصيرة القامـة ونحيلة البنيـة ومتبخرة اللون، الى درجة أن من يراهـا يحسب أنها ستسقط أرضا في الحال. وكانت للـزوجين غرفتان في مبنى الدائرة الصحية. وكـانت الدائرة الصحيـة تقع في الطـرف الآخر للمقبرة ، أي على مبعـدة ميدان عـن المنطقة المأهـولة. لم يكن عمـر الزوجة يـزيد على تسعة عشر عـاما، وكانت ترى أحيانا عند بـاب الدائرة الصحية، أو وراء النوافذ. فقط عندما يكون الجو مشمسا، كانت تتمشـى بجانب المقبرة ، وغالبا ما كانت تحمـل بيدها كتابـا، وأحيانا بعض الحلـوى في جيب بلوزتها البيضاء أو في حقيبة يدها. وكـانت تحب الأطفال كثيرا، ولهذا كانت كثيرا ما تحضر الى المدرسة. عندما اقترحت عليها في يوم ما أن تتولى عني تدريـس أحد الدروس إن شاءت ، أجابت بـأنها لا تمتلك سعة الصدر الكـافية للتعامل مـع الأطفال. والحق أن الدكتور هـو الذي كان قد اقترح هذا، لكـي تتسلى زوجته. وأحيانا أيضا كانـت تذهب الى طرف القناة، حيث النسـاء.

عنـدما سقطـت الثلـوج الأولى، لم تعـد ترى. كـانت النسـاء قد رأينهـا جالسة الى جانـب المدفأة ، تقرأ شيئا، أو تسكـب لنفسهـا بعـض الشـاي. وعنـدما كـان الـدكتور يخرج لتفقـد بعض القـرى الأخرى، كـانت زوجـة السـائق أو الحارس تبقـى عنـدهـا. وكأن صديقة، زوجـة السائق، كانت أول من فهم ، فقد قالت للنساء: «كنت أظن في البداية، عندمـا كنت أراها تكثر مـن الـوقـوف خلف النـافـذة وفتـح الستـارة، أنها تفتقد زوجهـا». كانـت تقـف خلــف النـافــذة ، وتنظـر الى الصحراء البيضـاء واللامعة أمـامها. قالـت صديقة: «إنها تتجه الى النـافذة كلما ارتفع عواء الذئب».

حسنـا ، كـانـت الـذئاب تتجـه في الشتـاء، عنـدمـا تسقـط الثلـوج ، الى المناطق المأهولة، هكذا الوضـع في كل عام. وأحيانا يختفي كلب ، أو شاة، أو حتى طفل ، مما كان يستـوجب التفتيش فيما بعد ، على أمل العثور على قـلادة ، أو حذاء أو أي شيء من أشيـائه. ولكن صـديقة كانـت قد رأت عيني الذئب البراقتين، وكيـف كانت زوجة الـدكتور تحدق فيهما، وعندما نادتها صديقة لم تسمعها.

وعندما سقطت الثلوج الثانية والثالثة ، لم يعد في إمكان الدكتور أن يتجول لتفقد القرى المجاورة. وعنـدما رأى نفسه مضطرا للبقاء في منزله كل أربع ليال أو خمس من الأسبوع، وافق على المشاركة في دوراتنا. لم تكـن دوراتنا نسائيـة ولكن حسنـا، إذا حضرت زوجة الدكتور فإن بإمكانها أن تجلس حيث النساء، إلا أنها كانت قد قالت : «سأبقى في البيت» وفي الليالي التي كانت الدورة فيهـا تقع في بيت الدكتور ، كانت زوجته تجلس الى جـانب المدفأة تقرأ كتابا، أو تتجه الى النـافـذة وتنظر الى الصحـراء ، أو الى القبـور، مـن نافـذة هـذه الناحية، وربما الى مصابيح القرية المضاءة.

كنا هذه المرة في بيتنا ، عندما قـال الدكتور : «يجب أن أعجل هذه الليلة في الـذهاب». يبدو أنـه كان قـد لمح ذئبا كبيرا في الطريـق. قال مرتضوي: «ربما كان كلبا» ، ولكنني قلت للدكتور إن الذئاب تكثر في هـذه النـواحي ، فيجـب عليـه الاحتيـاط ، وألا ينزل مطلقـا مـن السيارة. وفجأة قالت زوجتي : «دكتـور ، ماذا عن زوجتك؟ في ذلك البيت، الى جانب المقبرة؟»

قال الدكتور : «ولهذا السبب علي أن أعجل في الذهاب».

وقال بعدها إن زوجته لا تخاف، وذكر أنه في ليلة ما، في منتصف الليل ، انتبه من نـومه فرآها جالسة على كرسي ، الى جـانب النافذة .

★ مترجم من سلطنة عُمان.

وعندما ناداها ، قالت: «لا أدري لماذا يأتي هذا الذئب دائما الى مقابل هذه النافذة». ولما نظر الدكتور ،وجد ذئبا يجلس في الطرف الآخر المقابل لها، في الظلام المنير بالقمر، مطلقا عواءه جهة القمر بين الفينة والأخرى.

حسنا ، متى يمكن تصور أن هذا الجلوس أمام النافذة والتحديق في ذئب ما، كبير ووحيد، سيتحول الى مسألة تشغل بال الدكتور ، وحتى بالنا نحن جميعا؟

في ليلة ما، لم يحضر الى دورتنا. في البداية احتملنا أن تكون زوجته مريضة، أو هو، ولكن في اليوم التالي جاءت الزوجة بنفسها ، بالسيارة الى إدارة المدرسة، وذكرت أنها مستعدة للمساعدة بإعطاء الطلبة دروس الرسم.

الحق أن عدد الطلبة كان قد تناقص الى درجة أننا لم نعد بحاجة اليها، فقد كنا نجمعهم جميعا في فصل واحد، وكان بوسع السيد مرتضوي أن يقوم ، وحده ، بتدريسهم . ولكن حسنا، لم نكن جيدين في الرسم ، لا أنا ولا مرتضوي. واتفقنا على صباح الأربعاء. ثم بدأت أنا الحديث عن الذئب ، وذكرت أنه لا يتوجب عليها الخوف ، فإذا لم يترك الباب مفتوحا، ولم يخرج أحد الى الخارج ، فلن يكون ثمة خطر. بل ذكرت لها أن بإمكانهما أن يأخذا لهما منزلا في القرية، إن أرادا. قالت : «لا، شكرا . ليس مهما».

ثم أخذت تبين لي أنها في البدء خافت أي أنها في الليلة التي سمعت فيها عواءه أحست أنه لابد أن يكون قد اجتاز قبة الحديقة الخشبية الى هذا الطرف، وأنه الآن يقف مثلا خلف النافذة ، أو خلف الباب ، وعندما أضاءت المصباح ، رأت سواده يطير فوق القبة، وبعدئذ رأت عينيه البراقتين. قالت: «كانتا ، تماما، جمرتين ملتهبتين». ثم قالت : «أنا أيضا لا أعرف لماذا عندما أنظر إليه، عيناه، في حالة السكون تلك.. تماما مثل كلب الماشية يتكيء على كلتا يديه، ويبقى ساعات يحدق في نافذة غرفتنا».

سألت : «لكن، لماذا أنت؟»

فهمت ، قالت : «قلت لك إني لا أعرف السبب. صدقني عندما أراه ، وأرى عينيه على وجه الخصوص، لا أستطيع التحرك بعيدة عن النافذة».

تحدثنا أكثر عن الذئاب، وذكرت لها أن الذئاب ، أحيانا، عندما يشتد بها الجوع، تجلس في حلقة، تتبادل النظرات ، ساعة ، ساعتين ، أي الى أن يغلب على أحدها الضعف، عندها تنقض عليه الذئاب الأخرى وتفترسه. وحدثتها أيضا عن الكلاب التي تختفي أحيانا ، ثم لا يعثر بعد ذلك إلا على قلائد أعناقها. كانت زوجة الدكتور تتحدث أيضا ، وكأنها كانت قد قرأت كتب جاك لندن. قالت: «أنا الآن أعرف الذئاب جيدا».

في الأسبوع التالي يبدو أنها رسمت للأطفال وردة أو ورقة. لم أكن قد رأيت ذلك، ولكني سمعت.

كان يوم السبت، عندما سمعت من الأطفال أنهم وضعوا في المقبرة مصيدة. ومع جرس المدرسة الثالث ذهبت بنفسي بصحبة أحد الأطفال ، ورأيت. كانت مصيدة كبيرة، اشتراها الدكتور من المدينة ووضع فيها قطعة كبيرة من اللحم. وبعد الظهر، ذكرت لي زوجتي أنها ذهبت لزيارة زوجة الدكتور. قالت: «حالتها ليست حسنة». وذكرت أيضا أنه يبدو أن امرأة ما قد قالت لزوجة الدكتور أنها تخشى عليها ألا تلد. حاولت زوجتي أن تخفف عنها. لقد مضت سنة كاملة على زواجهما. ثم حدثتها زوجتي عن المصيدة وقالت: «هنا سيسلخون جلده، كما في العادة، وسيذهبون به الى المدينة». قالت زوجتي : «صدقني ، اتسعت عيناها فجأة، وبدأت ترتجف ، وقالت: «أتسمعين؟ هذا صوته» ، قلت لها: «يا امرأة ، الآن؟، في هذا الوقت من النهار؟، وركضت زوجة الدكتور الى النافذة. كان الثلج في الخارج يتساقط. قالت زوجتي «أزاحت الستارة ووقفت الى النافذة. نسيت أصلا أن لديها ضيفة».

صباح اليوم التالي ، ذهب السائق ومجموعة من المزارعين لتفقد المصيدة. لم تكن قد مست. قال صفر للدكتور: «حتما لم يأت البارحة». فأجابه الدكتور: «بل إني ، سمعت صوته بنفسي»، وقال لي: «هذه المرأة بدأت تصاب بالجنون. لم تنم البارحة طوال الليل. بقيت كل الوقت جالسة الى جانب النافذة تنظر الى الصحراء. وحينما استيقظت في منتصف الليل، بسبب عواء الذئب، وجدتها تتجه الى السلسلة الحديدية التي أحكمنا بها إغلاق الباب، صرخت : ماذا تفعلين يا امرأة؟» ثم أخبرني أن مصباحا يدويا كان بيد زوجته ، وكان مضاء أيضا.

كان لون الدكتور قد تغير، وكانت يداه ترتعشان. ذهبنا معا الى المصيدة. كانت سالمة، وكانت قطعة اللحم ماتزال في مكانها . فهمنا من آثار أقدام الذئب أنه كان قد أقبل جهة المصيدة، حتى أنه جلس عندها. وبعدها كانت آثار أقدامه تصل مباشرة الى القبة الخشبية البعيدة للدائرة الصحية. رأيت وجه المرأة خلف النافذة ، كانت تنظر إلينا. قال الدكتور: «إني لا أفهم. على الأقل قل أنت شيئا لهذه المرأة».

كانت عينا المرأة متسعتين. لون بشرتها المتبخر أصلا كان قد أصبح أكثر تبخرا. شعرها الأسود كانت قد جمعته وطرحته أماما على صدرها. يبدو أنها لم تكن قد زينت سوى عينيها ، ليتها كانت قد صبغت شفتيها بشيء من أحمر الشفاه حتى لا تبدو بذلك القدر من البياض. قلت : «أنا شخصيا لم أسمع أن ذئبا جائعا يمكن أن يتجاهل كل هذا اللحم»، وأشرت الى آثار أقدامه، قال: «ذكر السائق أن الذئب لم يكن جائعا، لست أدري ، لعله ذكي جدا».

أوردوا في الغد خبر اقتلاع المصيدة من مكانها، وأنهم اتبعوا خطها حتى عثروا عليها، وعليه. كان بين الحياة والموت، فقتلوه باستعمال معولين. ولم يكن كبيرا جدا. عندما رآه الدكتور قال: «الحمد لله» ، لكن زوجته قالت لصديقة: «رأيته بنفسي صباحا جالسا في طرف القبة الخشبية الآخر. أما هذا الذي اصطاده فلابد أن يكون كلبا أو دلقا يشبه الذئب، أو أي شيء آخر». ربما ، وليس هذا ببعيد، أن تكون قد ذكرت هذا الكلام للدكتور أيضا، الأمر الذي أضطره الى الذهاب الى رجال الأمن. بعدها ، بقي رجال الأمن ليلة أو ليلتين في منزل الدكتور، وكانت الليلة الثالثة ، عندما سمعنا صوت رصاص. وفي الليل التالي لما تتبع رجال الأمن وبعض المزارعين مع سائق الدائرة الصحية خط الدماء ووصلوا الى هضبة الطرف الآخر من القرية ، اكتشفوا خلف الهضبة داخل المضيق ، آثار أقدام ذئاب، وعدم صفاء الثلوج، لكنهم لم يتمكنوا من اكتشاف قطعة عظم بيضاء واحدة. قال السائق: «الملحدون ، أكلوا حتى عظامه». لكنني لم أصدق هذا الكلام، وذكرت هذا للسيد صفر. قال صفر: «السيدة أيضا عندما سمعت، لم تزد على أن ابتسمت . الصحيح أن الدكتور هو الذي قال لي : اذهب وأخبرها. كانت السيدة جالسة الى جانب المدفأة ، وكأنها كانت ترسم شيئا. لم تسمع صوت الباب. وعندما رأتني، بادرت الى قلب أوراقها».

رسوم السيدة لا توصف. لم ترسم سوى ذلك الذئب. عينان حمراوان براقتان في صفحة سوداء، ومخطط بالقلم الأسود لذئب جالس، ومخطط آخر لذئب يعوي باتجاه القمر. كان ظل الذئب مبالغا فيه جدا، بحيث إنه غطى كامل الدائرة الصحية والمقبرة، ثمة مخطط أو مخططان لفم الذئب، الذي كان أكثر شبها بفم الكلاب، بخاصة الأسنان.

عصر الأربعاء، اتجه الدكتور الى المدينة. ذكرت صديقة أن حالة زوجته كانت سيئة، هكذا كان قد أخبرها هو. لم أصدق، فقد رأيتها بنفسي صباح الأربعاء. أتت الى المدرسة في الوقت المحدد وأخذت تعلم الأطفال الرسم. رسمت واحدا من مخططاتها تلك على السبورة، هي أخبرتني بذلك. وعندما سألتها: «لكن، لماذا الذئب؟»، قالت: «كلما حاولت أن أرسم شيئا آخر لم أتذكر، أي أنني بمجرد أن وضعت الطبشورة على السبورة رسمته تلقائيا».

آسفني أن الأطفال قاموا بمحو رسمها في فترة الفسحة. لكنني عندما نظرت الى ما رسمه اثنان منهم احتملت أن الأطفال لم يتمكنوا من اتقان الرسم. فرسومات الأطفال كلها تشبه تماما كلب ماشية، بأذنين متدليتين، وذيل ملتف حول عجزه.

ظهر الخميس عندما بلغني أن الدكتور قد رجع، جزمت بأنه لابد أن يكون قد أحب أن تقضي زوجته ليلتها في المدينة، وأنه عائد الآن الى عمله. لم يكن لديه مرضى، إذ لم يأت أحد منهم من القرى الأخرى. لكن، حسنا الدكتور رجل يقدر المسؤولية. وبعدما ذكر «اختر» اتجه الجميع صوب المضيق، بسيارة الدكتور وجيب الدائرة الصحية، رجال الأمن ذهبوا أيضا، لكنهم لم يظفروا بشيء.

لم يكن الدكتور يتكلم، فبعد رجوع وعيه اكتفى — في غير حالات بكائه - بتأملنا فردا فردا، باتساع عيني زوجته. اضطررت الى تقديم كاس أو كأسين من العرق له لأجل أن يتكلم، فلعله لم يكن يريد أن يتكلم أمام الآخرين. لا أظن أنه كان بينهما أي خلاف، لكنني لست أدري لم كان الدكتور يردد قوله: «صدقني لم يكن تقصيري».

وحينما استفسرت من زوجتي، ومن صديقة وصفر أيضا، لم يكن أي منهم يتذكر أن تكون أصوات الزوجين قد تعالت، خصومة ونزاعا. ولكنني كنت قد طلبت من الدكتور ألا يذهب، حتى أنني أخبرته بأن الثلج سيكون حتما، أكثر في المضيق، لكن ربما كان الحق مع الدكتور، لست أدري. وأخيرا قال: «حالتها ليست جيدة، أظن أنها لا تقدر على البقاء هنا، وعلى فكرة ما هذه الرسومات؟» نظرت بعدئذ، كانت قد رسمت عدة مخططات لمخالب الذئب. مخطط أو اثنان أيضا لأذنيه المتدليتين، هذا ما قلته حدسا.

لم يكن الدكتور يستطيع الحديث بوضوح. ولكن يبدو أن الثلوج كانت تتزايد في أوساط المضيق، بحيث غطت تماما الزجاج الأمامي. انتبه الدكتور الى أن مساحات الزجاج لا تعمل. اضطر الى التوقف. قال: «صدقيني لقد رأيته، بعيني هاتين رأيته واقفا وسط الطريق».

قالت اختر: «تصرف، فسنتجمد هنا من البرودة».

قال الدكتور: «أما رأيتها». ثم أخرج يده خارج النافذة، عله يتمكن من إزاحة الثلج عن زجاج السيارة، لكنه لم يفلح. قال: «تعرفين أنه لا يمكن الابتعاد الى هناك».

كان يقول الحق. ثم يبدو أن محرك السيارة قد توقف. وعندما وجهت اختر مصباحها اليدوي رأت ذئبا جالسا، الى جانب الطريق بالضبط. قالت: «إنه هو. صدقني إنه غير ضار على الاطلاق. ربما لم يكن ذئبا أصلا، ربما كان كلب ماشية أو كلبا آخر. اذهب الى الخارج وانظر ما إذا كان يمكنك أن تصلح الأمر».

قال الدكتور: «أذهب الى الخارج؟ أما رأيته بنفسك؟

حتى عندما كان يقول هذا، كانت أسنانه تصطك بعضها ببعض. لونه كان قد انقلب أبيض، تماما مثل لون اضطراب وجه اختر عندما كانت تقف خلف النافذة وتنظر الى الصحراء أو الى الكلب قالت اختر: «ماذا لو رميت حقيبتي إليه؟».

قال الدكتور: «ليحدث ماذا؟»

قالت: «حسنا، إنها جلدية. ففي أثناء انشغاله بأكلها، يمكنك القيام بعمل ما».

وقبل أن ترمي حقيبتها، قالت للدكتور: «ليتني كنت قد أحضرت معي معطفي الجلدي!»

قال لي الدكتور: «ألم تقل لي بنفسك يجب عدم الخروج خارجا، أو مثلا فتح الباب؟»

وعندما رمت اختر حقيبتها، لم يخرج الدكتور الى الخارج. وقال: «والله، رأيت سواده هناك، واقفا بجانب الطريق، لا يتحرك، ولا يعوي».

بعدها حاولت اختر أن تعثر على حقيبتها بواسطة مصباحها اليدوي، لكنها لم تنجح، وعندئذ قالت: «إذن، سأذهب بنفسي».

قال لها الدكتور: «لن تفعلي شيئا»، أو ربما قال: «لا يمكنك إصلاح شيء». لكنه يذكر أنه قبل أن يتلقى جوابها، كانت هي قد أصبحت في الخارج. لم يكن الدكتور يراها، فالثلج لم يكن يسمح له بذلك، ولم يسمع صوت استغاثتها (أو: تألمها). ويبدو أنه أقفل باب السيارة بعدئذ من خوفه، أو كانت اختر قد أقفلته. هو لم يحدد.

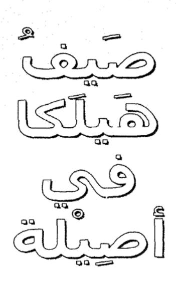
صباح الجمعة، عدنا الى الطريق من جديد، باحثين. لم يصحبنا الدكتور لم يستطع. كان الثلج مايزال يتساقط. لم يكن أحد ينتظر العثور على شيء. البياض كان في كل مكان. حفرنا في كل الأمكنة المحتملة. عثرنا، فقط، على الحقيبة الجلدية.

عندما استفسرت من صفر أثناء الطريق، قال: «ماسحات الزجاج لا يمكن أن تكون مهتمة به». أنا شخصيا لا أفهم. وعندما جاءتني صديقة بالرسومات، ازدادت حيرتي. كانت ثمة ملحوظة سريعة ملصقة بها، تحمل اهداء الى مدرستنا الابتدائية. عندما كانت تريد الذهاب، أوصت الى صديقة بأن تأتيني بالرسومات كي أستعملها نماذج، هذا إذا لم تتحسن حالتها، أو لم تستطع المجيء يوم الأربعاء.

لم أستطع أن أقول لصديقة، ولا الدكتور أيضا، ولكن مخططات الكلاب، خاصة إذا كانت كلابا عادية، أي جمال تحمله للأطفال القرويين؟

---

* ولد هوشنك كلشيري في سنة ١٣١٦ هـ.ش/١٩٣٧م في مدينة اصفهان. تخرج في جامعة اصفهان متخصصا في اللغة الفارسية وآدابها. عمل في البدء محررا، ثم ما لبث أن تفرغ للتأليف الأدبي. كان الى سنة ١٩٩١ يسكن طهران.. من مجموعاته القصصية: مثل هميشة (كالمعتاد)، غازخانة كوجك من (مصلاي الصغير) والقصة المترجمة هنا هي من هذه المجموعة الأخيرة.



بهاء الدين الطود *

انضممت الى أترابي وانشغلت معهم بلعبتنا المدهشة.. ننتظر اكتمال علو موجة البحر، فنقفز في وسطها، وأحيانا نزحف فنرافقها الى أن تلقي بنا في اليابسة، ونعيد الكرة مرات ومرات تضيع في العد.

في ذلك اليوم بالذات كنا قد انجذبنا لنشوة القفز في الأمواج، فأخذتنا اللعبة الجميلة كما تأخذ الفراشات لعبة أضواء المصابيح.

بعد أن أثلج البرد صدورنا الصغيرة توقفنا وهرولنا واحدا تلو الآخر لنحتمي بالرمال الساخنة.. انبسطنا على بياضها نحتضن منها كل ما تحويه أيدينا وأذرعنا، فندفىء صدورنا وشراييننا وحتى عصافير أفكارنا الصغيرة.

على بعد خطوات من مكاننا جلس ثلاثتهم.. رجل وامرأة وطفلة لا يزيد عمرها على أعمارنا.. نشروا على رملة اليابسة مناديل كبيرة ملونة، وألقوا فوقها مجلات وحقائب يد، وأشياء من أغراضهم الخاصة.

الرجل تمدد فوق منديله الملون فبدا طويلا كبير السن. ربما في الثلاثينات من عمره، لكنه بالنسبة لأعمارنا كان شيخا. والسيدة الجالسة بجانبه وضعت فوق رأسها قبعة بمناكب عريضة تشبه قبعات البدو، لكنها ذات قماش مطرز بألوان زاهية.

أخفيت اندهاشي وأنا أرقبها، فلأول مرة أبصر مايوها مجزءا الى قطعتين، كل قطعة تحجب بالكاد ما ينبغي حجبه.

وكان على عيني أن تقفز الى الفتاة الصغيرة ذات الشعر الأشقر المرسل الى ظهرها، هي أيضا ترتدي نفس المايوه.. بطنها أملس كوجه المرمر.

لم نكن في حاجة الى التهامس فيما بيننا بأن هؤلاء ليسوا اسبانيين.. فالاسبان ألفناهم بالرغم من رحيل حكامهم وعساكرهم وفئات كثيرة منهم ولازلنا نتعلم لغتهم ونحفظ أشعارهم وأغانيهم، لكن هؤلاء يتحدثون كلاما غريبا، ليس اسبانيا ولا فرنسيا ولا انجليزيا.

– لماذا لا ندنو منهم؟ .. قال أحدنا.

– لماذا لا «نتحلق» حولهم في شكل دائرة؟ .. قال آخر منا.

وضحك لنا الرجل الغريب الذي يشبه أبطال أفلام السينما وهو لا يزال منبطحا على بطنه. وقد فطن الى أننا نتهامس عنهم، وفعلا كنا نتهامس عنهم.

وحذت السيدة حذوه فابتسمت لنا في عذوبة.. فتبادلنا نظرات فيما بيننا نحن الغرباء عنهم وضحكنا.

وأخذنا نزحف نحوهم مثلما يزحف العساكر في معركة حربية بكثير من الحيطة والحذر. لكننا لم «نتحلق» حولهم في شكل دائرة وإنما في شكل نصف دائرة.

ووجه لنا الرجل الغريب كلاما لم يفهمه أحد منا.. وقلنا لهم كلاما لم يفهمه أحد منهم. وكررت الفتاة الصغيرة لغطا وهي تشير إلينا، توقعنا أنها تسأل إن كان أحدنا يتحدث الانجليزية، فحركنا رؤوسنا بالنفي وضحكنا.

يستحيل أن نتحاور، هم يتحدثون فيما بينهم وينظرون إلينا ونحن نتحدث فيما بيننا ونراقبهم.

لكن حوارا من نوع آخر كان يسودنا، وإلا ما استلطفناهم ولا استلطفونا . هكذا قلت في نفسي.

عاد أصدقائي الى البحر جريا وكانت الأمواج قد أخذت قامتها تكبر وتعلو.

فبقيت وحيدا أرقب الغرباء الثلاثة. وخلتهم حيوانات أليفة تدعو الى الشفقة ثم خلت نفسي حيوانا شرسا بداخل قفص يرقب مشاهديه بوقاحة، فغضضت الطرف عنهم.

بعد حين استلقت الفتاة الصغيرة على ظهرها عارضة جسدها الطري الى قرص الشمس المشع في كبد السماء . وقد حجبت رأسها وعينيها بقبعة صغيرة بيضاء.

مر زمن كنت خلاله قد اصطحبت الفتاة الجميلة عبر الشاطىء.. مشينا الى أن احتجبنا عن الأنظار، وكنا أثناء الطريق المبتل نتحدث لغة واحدة واضحة الفهم. وملأني زهو غريب لذيذ حين جلسنا في مواجهة أمواج البحر فشعرت بأصابع يدها تضغط على أصابع يدي.

رفعت رأسي وشاهدت الفتاة وهي لازالت مستلقية على ظهرها قبالتي، وأنا في مكاني منبطح على خطوتين منها. لكنني استعذبت هذا المشهد الذي حلمت به، وتمنيته حقيقة وقعت.

أنا الذي لم تشدني إليها أي فتاة أحلم بهذه.. لكن هذه من نوع آخر.. غريبة ومدهشة، فحين أمسكت بأصابع يدي، غمرتني لذة مترفة بالرغم من أن ما حدث لم يحدث في الواقع.

شيء خارق يجذبني إليها ولا أعرفه.. أو بالأحرى لم أكن أعرفه من قبل.

وظللت أرقبها الى أن لسعتها حرارة الشمس، فتململت واستقامت على رجليها، خلعت قبعتها البيضاء ومشت بتثاقل الى حافة

---

* كاتب من المغرب.

الشاطـيء، بللت رجليهـا ويديها وبـدت مترددة في اقتحام البحـر . لكنها غلبت ترددها وقفزت في الماء.
سرت وراءها وتعمـدت أن أجعلها تحس بـوجودي، فـاستطعت أن أنتـزع من شفتيهـا ابتسامـة، ومن فمهـا كلمات لم أفهمها، لكنهـا فهمتنـي حين أشرت عليها بيـدي الى ولوج وسـط البحـر.. سبحـت ورائي لبضعة أمتـار ثم عادت الى الشاطـيء، فرجعت أنـا أيضا الى الشاطيء.
في ذلك اليوم بالذات ، وقفت في الســوق أشاهد كتبا ومجلات صفت فـوق حصير على الأرض. كنـت حـديـث التعـرف على القـراءة غير المشكولة ، فـزاغت عيناي تبحثان عن أي كتاب منـاسـب غير «حذاء الطمبوري» أو «السندباد البحري»، فهـذان كنت أحفظهما عن ظهر قلب.
وتـوقـف بصري عنـد كتاب صغير أبيـض بعنـوان «كيـف تتعلـم الانجليزية في أسبوع واحد بدون معلم».
أسبوع واحد!.. قلت في نفسي..
التقطته من فوق الحصير وأدرته في يدي باحثا عن سعره، درهمان ونصف!.
درهمان ونصف وأمتلك مفتاح التحاور مع الفتاة الجميلة الغريبة.. رددت مع نفسي.
أنقدت البـائع الواقـف ثمنه، وأسرعـت الى مكان خـال من النـاس، أحفظ الكلمات والعبارات الغريبة.
وهمس الشيطـان في أذني: وفـرضـا أنـك لـن تجد الفتـاة غـدا في الشاطيء، كأن تسافر مثلا هـذا المساء، أفلا تكون قد أضعت وقتك في حفظ كلمات وعبارات لن تنفعك؟
وأجبت الشيطـان في نفسي : مستحيل أن تسافـر!.. هي لن تسـافر قبل أن أراهـا.. وان التقيت بها غـدا، فماذا يكـون مصيري بـدون معرفة كلمات من هذا الكتاب؟
ما اسمك ؟ كم عمرك؟ أنا سعيد بمعرفتك.. أنا تلميذ.
وقفت عنـد السور المطل على البحـر أحفظ هـذه الكلمات وغيرها .. وتملكني زهو وخيلاء وأن أخال اندهاشها بعد أن تعلم أنني في يوم واحد تعلمت عشرات الكلمات والجمل لأخاطبها.
ونظرت الى قـرص الشمس قبـل بداية غوصـه في البحر المرتعـش أمامي.. مـا كنت أعرف أن الغروب شيء آخر، غير المغيب. وما كنت أعلم أن المرء قد يحس سعيدا حتى إن وجـد بدون رفاقه.. وتبين لي أن خيوط الشعاع المنبعث من الشمس تشبه خصـلات شعرها.
وخيم الظلام على البحر والسور.. المدينة وحدها ظلت ترسل ضوءا دامسا جعـل كل مـن حولي أطيـافا.. وبـدون قصد. راعنـي جمال الظلام ورائحـة الطحالب وهـدير البحـر يقرع السور مـن تحتي ، واكتشفت بالصدفة أن بي شوقـا لصباح يوم الغد، وحنينا الى تلك الفتاة الغريبة التي لا أعرف اسمها ولا من أين جاءت.
في دارنا القديمـة كان عبدالحليم يغني «بحلم بيك» ، رفعت صوت الراديو وأرخيت حواسي لكلمات الأغنية.
أشياء كثيرة رائعة صرت أكتشفها عن طريق الصدفة.. أشياء قريبة مني ، لصيقة بي، لم أكن أراها ولا أحسها ولا أعيرها أي اهتمام.
لم يسبق أن وقفت أمـام المرآة طويلا، ولا اخترت بعناية شـديدة ما ارتديه من لباسي.
لكنني في ذلك اليوم بالذات فعلت كل ذلك.. صرت شخصـا آخر.. شخص ألقي بـه في عالم غير عالمه.. في دنيا تستفز حـواسه ، تخلق مشاعره حتى أنها توقظها.

أحسست بـرغبة شـديدة في أن أندس في فـراشي، فبذلـك سـأختصر مسافة الزمن لأنبعث في صباح الغد.
وجاء الصبـاح . فكنت أول من وطئت قدمـاه شاطيء البحـر. كان البحر طفلا نـائما.. لا يسمع له هديـر ولا خرير. انكمشت أطـرافه، فتركت فضاء شاسعا رحبا لم تدنسه خطوات بشر بعد.
سرت بجـانبـه أحفـظ الكلمات التي علي أن أنطـق بها أمـام الفتـاة الصغيرة الجميلة.. طريقي امتد أمامي وكأنه ذاهب الى ما لا نهاية.. لكنني لم أتـوقف ، بل سرت وسرت، يطـوقني شعـور جميل ورائع ولذيذ .. خلت نفسي أطوقها بذراعي .. أشياء كثيرة خلتها .. ولم تعد لذة وقوع العصافير في أفخاخنا المنصـوبة خارج أسوار المدينة ذات قيمة أمام ما أنا فيه.
وحين التفت خلفي وجدت المدينة قد ابتعـدت فاحتجبت عني، فعدت إليها.
وصلت وكـان النهار قد انتصف والشـاطيء قد امتلأ بـالمصطافين مغاربة واسبانيين، إلا الغرباء الثلاثة. وحدهم لا وجود لهم. وقفت في لحظة الصفـر، بين الجنة والنـار، أذني على دقات قلبـي وعيناي زائغتان تبحثان عن غريمي.
أي غم تحدثه لحظة الحسم وقد طالت.
وأبصرتهم يعودون مـن البحر الى اليابسة . فسرت في بـدني رعشة تشبه رعشة من يحصل على كنز حسبه قد ضـاع.
وعرفت أن اسمها «هيلكا» ، تلميذة مثلي، قـادمة من ألمانيا، والرجل الوسيم زوج أختها.
وكما تخرج الأجنة من رحمهـا ، أخذت الكلمات الغريبة تنـزلق من فمي.. ربما مشوهة بدائية، لكن «هيلكـا» كانت رحيمة بها. ياه، كم هو جميل ورائع أن تتعلم على يد من تعشقه!
لكن مـن قال بـأني كنت أعرف العشـق.. أنا لم أكـن أعرفـه.. كنت أحسه فقط.
في ذلك المساء بالذات ، كنـت أولهم في بهو الفندق الصغير في مدينتي الصغيرة.
ومثلما خطفت «هيلكا» عقلي ونـومي وأحلامي، خطفتهـا .. عدنا الى الشـاطيء، كـان الوقـت قبل بـدايـة الغروب.. شـاهدنـا الأسماك الصغيرة تقفز مـن شباك الصيادين مـرتعشة.. قالـت لي إن رائحة البحر تستهويها .. قلت لها إن رائحتها تستهـويني أكثر من رائحة البحر.
في يوم آخر خطف كـل منا الآخر، فذهبنا الى حيث النهـر.. سرنا إليه عبر الشاطيء، والتويت بها عبر الوادي المفضي الى الادغال الصغيرة الموحشة ومنعطفـات الصخور بين الممـرات الضيقة المعشـوشبة ، وجـدنا أطفـالا يعـومون في النهـر، فعلت مثلهـم فقفـزت من علـو الصخرة وعبرنـا النهر الى الضفـة الأخرى، فمكثنـا طويـلا تظللنا شجرة تين برية.
ثمانيـة أيام.. كـأنها ثمانيـة قرون.. كـل لحظـة منها أسرة، لكنهـا كومضة حلم وردي أشعت فانطفأت.
وقال لي الرجل الوقور ذو الحاجبين المعقـودين، سافروا جميعا هذا الصباح.
يستحيل أن أصدق.. لكن عيني فاضتا بالدمع
أسبوع وأنا أرقب عودتها .. عشرون عاما.. لكن «هيلكا» لم تعد أبدا. فكنت مضطـرا أن أبحث عنها في كل امـرأة.. لكنها ماكانـت في امرأة واحدة.



محمد بن سيف الرحبي*

التماعات السيف في يد تنضح ألفة تتعاكس مع التماعات أخرى في المحاجر ، مازال الديك نائما أو لعله يغازل دجاجة الجيران للمرة الألف، ودت شهرزاد أن يصيح حتى تكف عن الكلام المباح، شهريار ينتظر ، والسيف ينتظر.. أخرج السياف السيف من غمده، وعمدت شهرزاد الى نهدها فأخرجته من غمده، التماع السيف والتماع النهد، لكن الحكاية أثمن يا شهرزاد.. أثمن حتى من أعناق النسوة البيض اللاتي عرفهن السيف قبلك.

في الليلة الألف بعد الألف قالت شهرزاد:

يحكى يا مولاي عن مدينة النهر الأبيض أن النهار انكشف عن فتاة في عمر اكتشاف الجسد، ساقان مثيرتان انحسر الثوب عنهما، فتجمع نصف سكان المدينة فاغرين أفواه النزق على الطريقين الموصلين الى فوهة جحيم الجسد، الفتاة في حالة اغماء والدم لا يخرج إلا من الصدر المجتثة نبتتاه اللتان بدأتا في الزحف الى خارج رحم الاستواء.

وحدث يا مولاي أن حكاية الفتاة تناسلت في كل مخدع، وخرجت الفتاة من سرية الخدور الى حديث الألسن ، وسؤال يطوف بشوارع الأسفلت وبأعمدة النور: من فعل ذلك؟ وأين حمل النبتتين؟!

غزل الرعب أنفاسه في الأمهات اللاتي خفن على بناتهن من العنوسة، واحمر وجه الرجال الذين خافوا على النبتات الأخرى أن يجتثها منجل الحصاد، وفتيان المدينة رسموا على كل جدار تصورهم للنبتتين اللتين فجرتا الاهتمام بالنباتات الغضة التي تمد رأسها في الخفاء قبل أن تدخل بين أصابع عاشق أو فم طفل، لكن هذه المرة حصدهما منجل مجنون.

تساءل الناس لماذا ؟ والفتاة أضحت مزارا للمتطفلات اللاتي أردن التأكد من الاشاعات حول طريقة الاجتثاث ، في كل ليلة نامت الصبايا حالمات بمنجل يخرج النبتات من غفواتهن الطويلة حسدا لغريمتهن التي أضحت حديث البشر داخل المدينة وخارجها.

في صباح آخر، تكرر المشهد مرة أخرى، صبية في ربيعها الرابع عشر، لا دم إلا في الصدر، بحث أول الفضوليين في أماكن أخرى عن لون أحمر تخرجه مناديل الأعراس البيضاء عادة رمزا للرجولة ولكن لم يجد الا استكانة البركان، والساقين مثلما هما ، طريقا المخمل الى هاوية الرغبة، البشر رائحون وغادون الى المنزلين، والمفاجأة دائما في انتظارهما، ابتسامتان خفيفتان يواريهما وجهان على صدرين مقطوعين ، في تلك الليلة نامت رغبة خفية في صدور فتيات مدينة النهر الأبيض، فاللعبة ليست صدفة ، وان كل النبتات البيضاء ربما ستجد المنجل رغم غضب الرجال الذين يعيشون على حلم غرس راياتهم في نبتات جديدة كل مرة ، ناموا بخوف محرق على نعيم يجتث.

في مدينة النهر الأبيض حدث انقلاب عجيب، الشرطة تبحث عن السارق ، وعن المسروقات ، منعت التفاصيل عن الصحف المحلية، ووقفت محطات الفضاء الأجنبية على حدود المدينة، وتوزعت الأقمار الصناعية تحاول رصد الفتاتين، وتحركت أجهزة الكمبيوتر لتمزج صورا متخيلة عن أثداء مقطوعة، ورسامو الكاريكاتير سخروا من وضع المدينة، أحدهم رسم صورة شرطي يمسك بالمتهم الذي في يديه أربع حمامات بيضاء مشتبها أنها النبتات المجتثة، ساخر آخر رسم تصورا للص نائما على السرير يلعب بأربع أثداء دفعة واحدة دون أن تكون هناك ملامح غيرة بين أصحابها، في المساء افتتح معرضا للفنانين التشكيليين الذين أغوتهم اللعبة بايحاءاتها ، أحدهم رسم أربعة اهرامات بيضاء وادعة، وزار المعرض أكثر بكثير من عدد سكان

---

* قاص من سلطنة عمان.

المدينة، كتاب العمدة كتبوا كثيرا عن القضية، طرح أحدهم تخيلا عن فتيات المدينة، كتب أن على فتيات المدينة اغلاق صدورهن بالسلاسل وبالأقفال وآخر وصف عيون الرجال التي تتوزع بحزن وشجن على الصدور الراعشة تحت أثوابها . لم يهتم الرجال بالحلي والبشرة البيضاء أو بالأرداف ، إنما بالحمالات وبفتحات الصدور التي بدأت بالاتساع يوما بعد آخر، حزنت الفتيات كثيرا ، لقد تباعد الزمن بين الحادث الثاني والحادث المنتظر، تعب بعضهن من الانتظار ، ولكن بعضهن تمسك بالأمل، الحمامات البيضاء تكاد تتساقط من الفتحات الواسعة على الصدور، نقوش الحناء زركشت بذهب الألوان الدوائر المحيطة بالحلمات التي خضبت بألوان عديدة أكثرها يقترب من الاحمرار . حتى تلك الانفراجات بين شهقة وأخرى زينت بالوشم، وظهرت تقليعات اتسمت بالكتابة على الغشاء الجلدي الرقيق، وعندما اقترب موعد الانتخابات في المدينة تنافس المرشحون في إظهار اهتمامهم بالأثداء ،وأنهم سيعملون على تغيير شعار المدينة ليكون هذا الذي هو رمز الرغبة والخصوبة والنماء والحنان وسائر الصفات التي اكتسبها بقوة الاجتثاث الذي حدث لأربع نبتات بيضاء.

عاشت المدينة ثورتها الخاصة، انتعش اقتصادها وكثر زوارها، وانعدمت فيها البطالة والفقر، وصدر قرار من حاكم المدينة بتكريم الفتاتين ونقلهما الى قصرين خاصين، وسميت شوارع باسمهما وصدرت مؤلفات عنهما.

في صباح من صباحات المدينة الحافلة بالنشاط والحيوية، وعلى ناصية شارع ما، تكرر المشهد، نبتتان جميلتان وشهيتان كانتا في شموخ وكبرياء لم يكونا في مكانهما ، الحلمتان اللتان اطارتا لب نصف سكان المدينة وغيرة نفسها الآخر خرجتا من الثوب الشفاف الى غير رجعة، حملها أهلها فرحين، وجلسوا يترقبون الأحداث السعيدة المفترضة. جاءت الرياح عكس التمني، سرت الشائعات جافة ومريبة:

- لقد حمل الحسد والجشع أهلها ففعلوا بها ذلك.
- يا لهم من قساة، في سبيل المال غامروا بابنتهم
- اللعنة على الفتاة، كان لها أجمل ثديين.
- كل فم يقترب منهما كان سيقترب من النعيم.
- كانا يكفيان لاشباع نصف سكان المدينة.
- من ثورتهما كأنهما حدا خنجر ينفذان الى القلب مباشرة.

عاد الرعب في المدينة الى التصاعد ، الرجال غاضبون مما يحدث، والفاعل دائما مجهول، الفتيات أغلقن فتحات الصدور بعد أن انزاحت الأجواء الأسطورية عن الآثار التي يتركها منجل الحصاد، وأصبح لزاما على أي خاطب أن يتأكد من أن المنجل لم يمر على خطيبته.

أحدث صوت شهريار قطعا في تفاصيل الصوت الشهرزادي طالبا أن يعرف شيئا عن الفاعل.

قالت شهرزاد: يحكى يا مولاي أن الرجل الفاعل كان يديم النظر الى أثداء الفتيات ، تعجبه تلك الاستدارات المجفونة تحت الأعناق الراعفة بالنزق المحموم، كلما ازداد اهتمامه ازداد هوسه، أنت تعرف يا مولاي أن الرجل تسقطه نظرة من العين فتتلقف بصره تكورات الصدر حتى إذا أسقط بصره مرة أخرى تتلقفه مياعة الخصر ومن ثم انسيابية الساقين، ذات ليلة رأى في نومه من يشترط عليه لتحقيق حلم الخلود جمع أنواع بكر من رموز التوهج والحياة دون أن تتشابه، في الليلة الأولى عاد ومعه نبتتان صغيرتان تتوجهما بقعتان دافئتان لهما لون بني خفيف، في الليلة التالية حصد نبتتين لهما شكل ثمار المانجو التي بلغت حدا في النضج وفي قمتهما حبتا سدر بين النضج واللانضج، وفي الحادث التالي حمل بين يديه عصفورين صغيرين هادئين من حق العالم عليهما أن يقف كل رجاله احتراما لهما، وفي ليلة بعد أخرى كانت كفا الفاعل تحصد حمائم وعصافير وفواكه من العنب والزيتون والرمان.

ذات حين من الزمن فاحت رائحة طيبة من بيت الفاعل كست المدينة أريجا لا يقاوم، وقف الرجل يتفقد أجواء مملكته، أكوام متراصة كأنها الجواهر ولأنها ليست كأية قطع من اللحم فإنها أفرزت روائح عطرية كأن حدائق الزهور أفرجت عن شذاها في لحظات واحدة، خرج الناس من بيوتهم طلبا لهذه الرائحة ، أغلقت المحاكم ، وهرب السجانون والمسجونون. توقف الشر عن السير في فضاءات المدينة، ألقت الجيوش أسلحتها، عاد الشياطين الى أصفادهم ، نسي البشر خلافاتهم.

خاف الفاعل من اكتشاف أمره، فحمل مقتنياته وسر الخلود قاصدا خارج المدينة، تبع الناس الرائحة، وخلت المدينة من بشرها وحيواناتها وزواحفها، ساروا جميعا خلف الرجل الذي يحمل على ظهره سر الأسرار ، ومن ذلك اليوم ، وحتى هذه الساعة ، يسير سر الأسرار ومن خلفه كائنات مدن كثيرة نحو رائحة النبتات التي اجتثها منجل.

تأخر صوت شهرزاد ، وتأخر صوت الديك، تناول شهريار خنجره واجتث نهدين كانا منذ قليل ينعكسان توهجا مع التماع السيف.



محمود عوض عبدالعال★

احتاجك قليلا عندما تسقط أسناني وتئن مني الملامح.. تشد لي خيوطي، فأتحرك، لأسمع ما تسمعون، وأبصر الذي يروح ويجيء.. وأحكم الغطاء عليك والأنات حتى لا تشرد .. كيف تراني وكيف عرفتك مشاعري .. أيقنت أنك مني، وعلامات السوط الأزرق على جلدك وحول سلسلة ظهرك وفي المعرض اليومي على الورق للجمهور.

كان الليل أقصر الطرق الى حارة الجوع الكافر.. جلس القرفصاء والانحناء تحت شمس وسماء قمر فضي. زهور المائدة مرسومة باردة على طلعتك .. تراني لا أرد، فتأمر .. ولا أمرض، ولا أغضب.. فتستوي على ظهري الطموحات وتكبر المفاتيح.

في حدود حروف الهجاء، وكانت الحارة تبرهن على خصوماتها وأفراحها بأصوات حادة مبتورة.. مع أننا فوق الأرض، ونوافذنا عند حافة الاقدام.. لا تضايقني أعمل معروف، لم يتبين الصوت، رغم اتساع رئتيه وشفتيه الغليظتين. أحلام فقيرة الدواء والماء والكساء.. في زقاق مسوس، الضوضاء مع صياح الديكة حتى ينتهي ارسال التليفزيون .. جئنا معا هنا، الظهيرة دفء الطعام، والليل أغنية في أذن طفل وامرأة.

في حالة الحارة لا تقيس نفسك بنفسك، ولا تقارن امرأة بامرأة.. حتى الشمعة لا تضيء هنا مثلما تضيء هناك.. حين تتقدم تخطيء فينكرونك ويشاهدونك في دوسيه الرغبات خلال ممرات الحلاق والبقال والخباز والعجلاتي. لن ترضيهم بغير الذي يفهمونه عن عشرة النساء وأنفاس السجائر المبطنة بالمزاج، واهتزاز البطون بنكتة قبيحة عن ملامحهم.

قررت مغادرة المقهى دون اشتباك معه، ببطء الدوران على ركبتين عاريتين أمام مرمى البصر. كان وعيه منزوعا، صامتا، جافا يقلب شفتيه بالسبابة والابهام

دخل الأب لينام فأفزعه من رقدته بين الحمام والباب العمومي،

– انهض.. لا أريد رؤيتك.

– أبي .. ماذا قلت..؟

– لقد سمعتني.

أخرج .. لماذا.. والى أين؟

– مشكلتك.

... أبي ... هذا ليس صوتك.

– قلت لك .. لا أريدك معي.

– كيف؟!

– هي .. كلمة..

– سأقول لأمي .. وهي تحكم.

– لا شأن لك بها.

– أنا .. ماذا فعلت؟!

– قد تعلمت .. وكبرت .. لماذا تبقى بعد الآن؟

– .. أنت تطردني.. تهينني.. أقنعني.

– .. مع السلامة.

.. خرج لأن سكين الجزار عبث باللحم كثيرا.. واقتربت منه فتاة خافتة المصباح.. أنقاض عذراء.. هز ذراعيه ليمسح ظله الملقى على الأرض.. لا يقدر . حاول . أمسك بذيل حيوان يعبر الطريق خلسة.. تبعه ملاصقا كظله.. عيون الصبية والبنات تتقارب، وتتباعد.. خائفين .. وجدتني ذيلا طويلا لمسافات لا أعرفها.. تهامسوا الى حد هطول الظلام عند القدمين.. عند آخر الحارة حائط. مرتفع جدا.. لا نطوله.. حاولت البكاء. رسم جملا بأنف أفطس وذيل حصان وأقدام فأر.. عدت الى التجوال في الحارة .. فأنت تستطيع البقاء في تفريعاتها ليالي، ولأن الحارة ضيقة فقد خصصوا لها مائدة لكرة البنج بالطول.. ليس لها عرض، وهتف الصبية في غلام ضخم الجثة بأنه الجمل.. وأمطروه بالحجارة فسقط على الأرض يبكي ظلمهم ،والبنات

★ قاص من مصر.

يحجلن حولـه في دائرة مسكونة بأغنية، وبـائع الليمون السريع يمسك عنق نفسه.. تدحرجت مثل كرة البنج وفي يقيني أن الذي يتـدحرج أفضـل من غيره.. هـا هي القمامـة ثقيلة تكبر وتعلـو وتتورم.. أقف فوقها فأطول الحائط واتفرج على أبي .. يقضم لي أظافري فلا تطول فـروة رأسي.. لا أهرش جلدي.. أبي منعني أن أستمتع بجلدي، يـأكل بعضي.. تلفت خلفه ، ها هي أمـك عاجزة عن الحركة.. غابت في السوق المفلس شهورا وعمرا مديدا نقعها الحادث في شهيق الفقر.. ولم تجد سوى قميصها المشجر تذهب به في ليلـة عرس بنت جـارتها.. وجدني ممسكا ذيـل حمار وأنا نائم في فنـاء المسجد.. نهرني الحارس ودفعنـي الى الخلاء.. مدة طويلة يردني، مستخفا بروحي:

- .. تطردني .. من بيت الله؟

- .. نعم!

- .. الأمر .. لصاحب الأمر..

... انفتح الباب لحال سبيلي .. طويت قبضة يدي تحت إبطي على مـواء قطـط في ردهـة المسجـد وتحت شجيرات مبعثـرة قصيرة.. ضربت الأرض بقدمـي.. جرت القطط ، جريـت مثلها، جريت أنا والقطـط لاستفيد من تلقـائية البعثـرة.. سقطت على ظهري ، وجعلت رأسي بين سـاقي، متهـاويـا زاحفا.. الصـدر بأسراره يعلو وينخفض.. الساكن الـوحيد في زمن مضى، يحمل توقيعك وحسن نيتك وحلمك الكاذب.

.. وحارس المسجد يدفعه الى خارج الفناء..

- .. هون عليك..

- صدقني .. لست سيئا.. أبي طردني بلا ذنب.

- .. عد الى أهلك أولا..

- .. هل تتضايق إذا تكلمنا؟

- ما أكثر الكلام.

- لو سمحت .. لا أريد موعظة!

- ترفع صوتك في وجهي..

- عندما تيقنت أنك بلا بصر ولا بصيرة..

.. ابتعد عـن المسجد، في تنقل مستمـر من شـارع الى شارع، يحدوه جسد بلا صوت ، ولونه استحال معتما حتى الآن.. بقدر ما يبتعـد ، ويسافـر ، ويتوه في عـدم انتظام الـراحة والسـؤال وخيبة الأمـل، يحتج عند دقات قـدميه على الأرض كأنـه يدوس سائلا جرى من عروق أبيه إليه.. وفيرا صاخبا..ملتويا .. وباء.. ابعد مـن ذلك سوف أستمر مـن حلق مبحوح.. في تلـك الحجرة المتدفقة بالحكايات .. تنخفض به مساند المقعد في آخر ترام نازل الى محطة الـرمل، أني أبتلـع كياني لأعي فقـرة فقرة مـن عمود ظهري.. أشعـر أني أعترض نفسي خلف ظلي.. أقاوم مـا تبقى في نظـارتي الى ما تحت سـور الكـورنيـش ، وأتلذذ بظلـم الـروح روحي والحقل حقلي.. على ظهـر سنوات مجهولة الملامـح.. ليلة الجراحة.. دخـل معي غرفـة الانتظار ونام على سريـر المرافق.. عادة يظـل المنتظر للجـراحة ، واقفا مثـل شاهـد المقابـر، يلملم ذنوبـه ويحاصر عيوبـه ويجمع الدقـائق ويطرحهـا من بـاقي مظروف العيوب ليتجرد.. عاريـا إذا تم .. كان مقبولا ، وإذا امتد به الزيف الفخاري.. ضـم الى الماضي صفحـات جديدة كأحكم ما يكون الضـم، في بهو الحياة الضـاحكة،، لكنـه لم ينافـق .. وظل عظيما .. فلم أحلـم بالموت في مشرط الجراحة ، وكنـت عضوا في جسـده إذا تـوضـأ وصلى وقـرأ وسبـح واستغـرق وتمنـى واغرورقت عيناه في المقاصد والحضرة العلوية،، ليس آخر صبح والأبيض ينـازع الأبيض تحت ستائر رائحتها أدويـة .. وأقبلت أمه من عند ربها تدفعه لا يدري لماذا؟ ويستجيب لبن الأم متدفقا بسيطا .. ومدد السر يذوب عند الافصـاح عنه.. وطبعك الصمت ملفوفا الأعماق.. الذئب يعترض ويبتعد .. الذئب يروح ويجيء .. رأسـه كبير بحجم كـراهيته لغير نفسـه وأولاده.. أسفل رئتيـه ترقد الذئاب الصغيرة عندما تنام.. لا يفزع عند المكروه، في أعواد الذرة يختبـيء حتى لا يـراه الطيبون، .. في أمـره لا يرتـاب أحد حتى ينهش لحمـه، لأنه شديد الحركة والنشاط في شهـر ابريل، فقد زعموا ميلاده فيه وأطلقوه عليه.

- متى عدت يا ابريل؟

- .. أنا موجود .. من أخبرك أني غائب!

- أسألك فتسألني .. ولا ترد..

- جئت الآن يا عم ..

- أعوذ بالله ، من غضب الله.

- .. لم أحك لـك. غيابي كـان في الخير.. أرادوا جمع تبرعات لمسجد القرية التي كنا فيها، بإدعاء أن دورة المياه معطلة. ناسين أني كنت هنـاك منذ أيام وكانـت جديدة ليس بها أي عطل، ولما جمعوا المال من سعادتهم القادرين، وقبل أن ينصرفوا .. كشفت أمـرهـم، هبطـت بهم الى الأرض، وحـاول الشيـخ تبرير الجمـع الآن.. لسداد ديونهم المستحقـة للسباك الذي تطوع بـالاصلاح الفـوري.. المهم جعلتهـم يعـودون منكسي الرؤوس، وأرجعـت النقود لفاعلي الخير..

- منك لله يا ابريل.

- .. الحق .. حق.

- أي خير فعلت؟ وأي حق تهدف؟ لا حول ولا قوة إلا بالله.

- .. شكرا لك مما فعلت؟

– .. طبعا موقف سيىء جدا منك.!

.. سأضع المفتاح الجديد منفردا في حلقة الحديد، في جيب سترتي. . يتأرجح كلما تحركت، فيحك المدبب أسفل منتصف الصدر.. يحدث عصرا خفيفا لشعيرات الصدر الدائرية في إنطواء لوني الأبيض والأسود.. طبيعي أن باقي المفاتيح حسب طول لسانها متشابكة ومتنافرة ، عند ضغطها في قبضة الأصابع تجد لها رائحة.. ذلك القصير الصدىء ذو الرأس الكاوتش.. ما وراءه وأمامه ضعفاء يتبعون جهل أنفسهم بما يدور ، في ثقوب غرف دورات المياه.. أما الرأس الكاوتش.. مقروء بوضوح في الخزينة ، وحده يظل في حاجة الى الفتح والقفل.. يتأرجح في منطقة أمان مستقلة ليس تابعا لأحد ، محترما.. قريبا من علبة السجائر الأجنبية والولاعة الذهبية ، والثمار كثيرة تتساقط على لسانه .. وتسببت في فسادها بالصدأ لكنه.. تزحلق من فوق علبة السجائر ، الى أرض الحديقة.. الطين.. بدون صوت .. أقدام الأطفال والكبار تدوس غروره.. إنغرس في بلل الطين، وحذاء الهانم المدبب ضغط عليه، كنت ورأس الكاوتش مجموعا تحت الكعب مباشرة.. توسلت بكل قوتي أن أكون مثل قطعة القطن المزنوقة بين اصبعي قدميها.. لم يلتفت لي مخلوق ما.. لا يراني أحد لأني غير موجود أمامهم.

المنظر : غرفة عمليات بمستشفى .. مريض تجرى له جراحة وحوله ثلاثة أطباء (د. كامل د. واعد. د. مفتون).

د. واعد : .. من هنا نبدأ.. يجب أن نتتبع هذا الشرخ.

د. مفتون : .. من السهل تتبعه.. المهم .. هل هو الشرخ الوحيد في الجمجمة.

د. كامل: .. يكفينا علاج الشرخ الواضح.. كلما قابلنا شرخا نعالجه وهكذا..

د. مفتون : .. يا دكتور كامل.. أنت بذلك .. ماشي حسب التساهيل.

د. كامل : .. تقصد أيه؟

د. مفتون : .. نتكلم بصراحة .. نحدد أولا.. هل هو شرخ كبير أم شرخ صغير؟

د. واعد : .. يا دكتور كامل .. المريض سيىء السمعة طبيعي.

د. كامل : .. تتوقع أن نهمل في حقه؟

د. واعد : .. أقصد .. لا داعي للتوتر.

د. كامل : .. كلما صادفنا شرخا . عالجناه..

د. مفتون : .. إذا أنكرنا أننا أمام مشكلة صعبة ومعقدة .. فلن نكون في صف واحد.

د. كامل : .. لم يبق ما يستحق المناقشة.

د. واعد : .. ها هو الشرخ.. يمتد ويتعمق..

د. مفتون : .. نطلب من أحد أقاربه يشرح لنا.. كيف ضرب فوق رأسه.؟

د. كامل : .. لماذا ؟

د. واعد : .. عاد ينزف..

د. كامل : .. النزف داخلي.. ساعدوني..

د. واعد : ..الموقف سيىء..

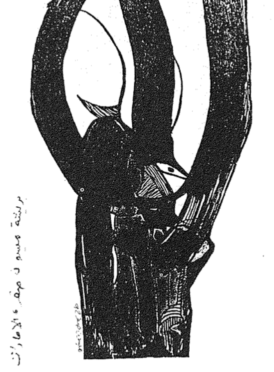
د. مفتون : .. المريض سوف..

د. كامل : .. أرجوكم ..!

د. واعد : ..لا تنفعل يا دكتور كامل .. مرضانا بسبعة أرواح..

.. يرفع المريض ذراعيه وهو يتحرك مفسدا للجراحة قائلا لمن حوله في غرفة العمليات وهو يغادرها.. (لا تصدقوا..) حجم النوافذ المفتوحة في الغرفة لا تتجاوز فتحة أو فتحتين.. حتى في وجود قوائم انتظار تدريب الأطباء في المستشفيات الحكومية المجانية.. الأطباء جميعا يدخنون السجائر.. أفاق من المخدر، واضاف الى أعوجاج حالة.. نزوله من النافذة رغم انتشار خبر هروبه أثناء الجراحة.. عكس اتجاه الداخلين الى المستشفى تخلص من مناقشتهم وجذب أدنى قدرة على الحركة فوق فلنكات السكة الحديد.. القمامة على جانبي شريط القطار.. كل مخلفات سكان الشريط فوق الشريط الحديد.. يشعلون نارا هنا .. ويطفئون نارا هناك .. أخذ يكح ويسعل وغلبه البول فلم يفكر وتصرف في التو.. هل يجد عملا إضافيا يسد به حاجة العلاج المجاني، قطن ، أقراص مقوية، أقراص مانعة للأمراض ، أقراص أو حقن مهدئة، أقراص فوارة للمعدة، استحلاب أقراص للهضم.. ومكان هادىء ليس يمر منه باعة البواقي وإعلانات الوفاة وباقي المبوبة من الأطعمة .. وترام قادر على نزعك من نفسك وإدخالك برنامجا مشوشا، فأنت لا تدري على وجه اليقين.. لماذا ركبت الترام..؟ ليس في نيته العودة الى بيت أبيه ... وبيت الله لم يستوعبه.. طوح ذراعيه في ميدان سعد زغلول وهو يرد عليه كلمة بكلمة.. عبثوا بقامته المديدة وخنقوه بحبل طائرة ورقية تدلى ذيلها عند الظهر .. صار سعد بذيل ملون وهو أعلى واحد واقف في الميدان.. قلت للسلالم هيا.. فلم نقدر .. والتف حوله مصورون يحتفلون بشنقه في ميدانه.. كانوا يدوسون سائلا جرى منه إليهم .. مطابقا للمواصفات القياسية لكل الواقفين في الميدان ، خاف منه حارس المسجد وأرشدهم عند مقبرة أبيه .. نفحه عملة ورقية كبيرة فناوله المفتاح ذا الرأس الكاوتش المفقود.. وهمس في أذنه طويلا بأنواع الكلام المستهلك.





ليلة الحلم

عبدالله أخضر*

البارحة مثل وسادة نمت، ودونما روح ألقيت برأسي المنهك، ولم يجد النوم صعوبة في التسلل خلافا لمعاناة سنوات ماضية. نمت ولم أدر بما دار في رأسي ليلتها. ورغم محاولات التذكر التي بذلتها، إلا أنه لن يبوح لي بما حدث له. فقط شذرات وشظايا متباعدة ستكون دليلي في تحليل ما وقع لرأسي تلك الليلة. الليلة الغريبة منذ بدايتها.

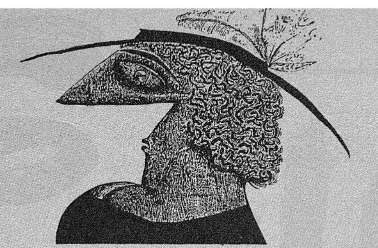
بالطبع لست ملزما لاخبارك ما حدث، وأعلم أنك تسمعني بأقصى حواسك أيضا، فأنت متلهف لمعرفة رد فعلي، وببالغ المتعة تنتظر أن أبوح لك بما اكتشفته وعرفته تلك الليلة، حتى يتسنى لك إعادة تقييمي مرة أخرى على ضوء معطياتها.

اذن إليك قصة أخرى: لقد رأيتك في تلك الليلة، ومثلما اعتدت كنت واقفا في حشد من الناس نعرف بعضهم وكلهم يعرفوننا، وكعادتك أيضا كنت في مكان مرتفع وبعيد بعض الشيء عن الحشد، وحدي كنت أراك بين تلك الجموع المشغولة بشيء لم يجذب انتباهي ولم أعره سعيا وانتباها أيضا، لقد كنت همي ومناي، ومن البعد كنا نراقب بعضنا دونما اهتمام بالبلهاء من حولنا، بينما عيوننا المودة تودع حنينها. رأيتك شابا كعهدي بك أيام طفولتي، تضج بالحياة والثقة والنظرة الصافية الآسرة بطيبها. كان البياض يتلبس جسدك وثوبك، وبعضه ينعكس على الحشد المشغول بشيء لن يحيد نظراتنا وأحاسيسنا التي كنا نتبادلها عبره. كنت قريبا مني. كنت بعيدا عني، ورغم أنني لم أرغب في الاقتراب منك حتى أطيل اللحظة وأثبتها جيدا في الذاكرة ولكنك كنت بعد أنفاسي عني، في أرض تقاسمنا الأحلام فيها.

لن أخبرك بالمزيد حتى لا تلومني فيما بعد، وحتى نجعل قصتنا هذه مادة للتواصل، بيدنا تغيير تفاصيلها، وبيدنا الاحتفاظ بأسرار تلك الليلة الغريبة منذ بدايتها. ليلتها ضحكنا بصفاء، وحلقت روحي ناحيتك، وتغلغل حلمك في مساماتي، وانعتقت مع أثيرك بخفة لن أجد حرفا بوزنها.

هكذا ألقيت برأسي مثل وسادة تلك الليلة. ولم تجد أنت صعوبة في التسلل إلي. ولن يجد أحد آخر صعوبة في حلمنا معا في تلك الليلة الغريبة منذ بدايتها.

* قاص من سلطنة عُمان.



بريشة ستينبرج، الولايات المتحدة.

المتطفل

فاطمـــة الكـــواري*

يقاوم الطريق اشتعالا محموما من الأفكار المستثناة من التطبيق.. عندما تتشكل خلسة في تلك الرؤوس الرافضة لمعظم ثوابت الواقع.. فترتعد غضبا وتشتد رعونة عند تساقطها من الثقوب اللامرئية في سقف الذات! يتمرد الواقع فلا يحتويها يطيش من عفونة الأضداد، جمهرة من أناس ضبابيين يرمون بالحجارة من لا يفند جديتهم أو هزلهم، أفلت من قبضة الطرق الوعرة الممتدة.. والف جسدي بتراتيل كان جدي يتلوها كلما توجس خطرا ما! أحاول تقليده وأرددها بطريقته وقاية لعقلي كيلا يشتعل بتلك الأفكار المسمومة والمشحونة بالخبث.. أقبض على أحلامي ولساني لا يفتر، أرفعها وأضعها على حافة السمو!.. فإذا ما لمحت بعضا من الانفراج الواقعي، أهوى بها على سطحه.. أعشق التلون بانعطافات مشرقة، بعيدا عن هوس التناقضات.. حين تتعدد قتامة الألوان فتصعب على الرؤية تمييزها! تعودت وصديق طفولتي بالتجول.والتسكع في سديمية الوجود. نصطاد الأفكار نتفاعل معها حينا.. ونسخر منها أحايين أخر! فيتقمص هو شخصيات أصحابها.. نضحك ونضحك بشراهة الفراغ فينا، نحبط عقولنا وعقول الآخرين بتصرفات مجنونة تثير الغثيان.. بعض المارة يقذفوننا بسيل من الشتائم .. التذمر والوجوم يرقصان من الغيظ على سحنتهم! عندما يلمحوننا ونحن ننثر حصيلة صيدنا في الهواء ..

يتسربل اليوم بمجريات كثيرة، الرطوبة تغرق المدينة حتى الموت والنهار يفر من قبضة الشمس الى ظل الليل، رغم الحرارة المستعرة يخرج الناس. يبحثون عن انتعاشة وقتية.. تطوق أعناقهم بلمسة حريرية.. يلتفون .. يتحاورون .. وكثيرا ما ينسجون من عقر أخيلتهم.. حلولا وهمية.. كل شيء يتصاعد .. وهذا الفضاء الودود يحتضن كل الأشياء دون تفضيل!! دوائر الدخان تلهو فيها دوائر أخرى هامشية.. تخرج من الأنفاس البشرية.. من المصانع والأبنية ومن بعض المقاهي المتناثرة في الأحياء.. أو تلك التي تقع على كورنيش المدينة.. يجتمع فيها ثلة من المصدومين بغربة أنفسهم تعودوا أن ينفثوا دخان كل الأشياء.. احباطاتهم ورغباتهم.. مخزون هائل من الهموم الضجرة الرابضة في أعماق الكبت اليومي الذي لا يجتازه إلا المشاكسون لرتابة المعتقدات وبعض الموروثات البليدة بشدة! والتي أحكمت اغلاق بعض من عواطف تناقضت عند انعطاف الطرق.. يتوهج عبث التطفل في أنف صديقي فيدسه بين أولئك المتهالكين بعداوة ترهلية وراثية! على مقاعد متفرقة وأحيانا مرصوصة بقصد.

أجفل من تطفله الجريء.. أحاول عبثا أن أثنيه عن سخرية نواياه.. يمضي بإصرار نحو تخطيطاته .. أفك حصار صداقتنا بعض الوقت.. وأخرج عن خط سيره.

أراقبه وهو يحاول بفضولية تدرب عليها واتقنها،

---

* قاصة من قطر.

تستفز سكينتهم المزعومة بتلقائية وبراعة .. يستدرج أحدهم بفقاعات من اللغو المحتدم بين اليمين واليسار في بوتقة المعتقدات .. وعلى تلك الحواجز التي تفصل بين الممتلكات المشروعة من الأمنيات البريئة .. في بلورة الذات عندما تستوجب شروطا تعسفية لا يرقى إليها إلا الماكرون.. والمراوغون في طمس الحقائق!.

المذياع المصلوب في أعلى الرف يهذي بالأخبار المتفرقة من أقصى العالم الى أدناه.. يتمتم البعض بكلمات متذمرة تنم عن استياء مبطن.. ليس هناك هدف محدد يستدعي هؤلاء الناس من الالتفات للهرج المعاد بين الفينة والأخرى، فتح أحدهم احدى عينيه بصعوبة بعد أن كان يغط في ظلمة همومه.. محاولا تجنب الضوء، رغم أن الأضواء كانت خافتة وقال بصوت هزلي ـ كم أمقت تكرار هذه الكوارث التي تنذر بالشؤم دائما.. وقال آخر ــ آه لو أتولى اعداد النشرات! جاءه صوت صديقي يثيره حتى يفضي بمزيد من الأقوال ــ تتولى اعداد النشرات ! كيف ؟ .. قال بلهجة تشي بالتحدي ــ لن أكرر الهراء . العالم مليء بالجديد! قال أحدهم بسخرية ـ تتولى اعداد النشرات هذا شيء ولكن ليس كل ما يعد يذاع على الهواء! وهذا شيء آخر لن تستطيع أن تتولاه! .. رد بصوت منخفض ـ العلاقات الانسانية أثير آخر تتخطى كل الحواجز وعبرها سأذيع جديدي!

– واضحا بدليل أنك اخفضت صوتك .. قال آخر ـ الهمس أحيانا يؤدي الغرض ويصل سريعا..

– أسرع من نشرات الأخبار ! .. ـ أسرع وأسرع..

فجأة حملق أحدهم في وجه صديقي مرتابا من تدخله الغريب، أمعن النظر في تلك الوجوه التي يعرفها ثم نبههم باستفسار فزع ــ من أنت؟ ولم تسحبنا من ألسنتنا؟ لم يشعر بعناء في البحث عن صيغة يبرر فيها تطفله الواضح، وبلؤم شديد قال لهم..

– أنا .. أنا قرينكم ... أنا همومكم المتضخمة في أعماقكم ، قال أحدهم بعد أن داهمه شك مضطرب.. ـ هل أنت مجنون ؟ وقال آخر ـ مجنون ! مجنون وما خصنا نحن في جنونه. دعوه يقول ما يشاء قد نتبين قصده، قال أول المرتابين في أمره..

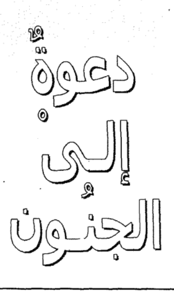
إنه .. إنه !

اتحدوا في نظراتهم .. ثم في قهقهة امتزجت بقدر من السخرية والريبة ! وقبل أن يهم آخر بالتعليق .. صرخ واحد منهم يستدعي حذرهم وعدم التوغل في الاطمئنان .. خرج صوت مؤيد ــ أني أرى الجدار مزدحما بأذان ترصد هلوستنا .. قال آخر وهو يمعن في سحنة صديقي ـ بل هو أنف غريب! لكز الآخرون بعضهم البعض.. وساد الصمت .. نظر أحدهم في ساعته عندما حاول صديقي أن يغريهم بحديث ما .. وأطلق ضحكات متتالية.. تعالت وتعالت ثم تكورت كدوائر الدخان وبدأت تتصاعد هي الأخرى، رفع رأسه يتأكد من اختفائها .. رجع يحملق في ساعته ثم ألصق فاهه في أذن القريب منه قائلا ـ إن الزمن يفر مسرعا.. أكمل حديثه الهامس وهو يهز رأسه مؤكدا ـ أظنه قد عقد صفقة محترمة مع بعض الأنوف!

ضج الهواء وازدحم بعلامات استفهام مرتجفة.. قال ـ كيف للزمن أن يكون خائنا لمبادئنا!

أحسست بلهيب غضبهم .. رفعت يدي مشيرا لرجوعه.. قام من بينهم ممتعضا غير مقتنع بفكرتي.

أحكم قبضته على جعبته خوفا من تسرب أفكارهم.. وعيناه تطالعانني بحنق.. تسللنا خلسة وبدأ أنفه يضمحل، من بعيد وفي غمرة انسحابنا .. تردد صدى صوت كأنه يحاول جذب صديقي، الفقراء أبناء...؟ وهم منعوتون منذ الأزل بالعته !! في اليوم التالي نهض من نومه فزعا.. تظاهرت بالنوم .. رأيته يرتعد مذعورا والعرق يتصبب منه.. فتح جعبته .. تسمرت عيناه عندما صدمه منظر الثقوب.. لا شيء الا الثقوب ! رفع يده ومسح أنفه بحركة عصبية .. ضحكت في نفسي من تصرفي .. ها أنا أتلصص على متطفل واحد من زمرة متطفلين آخرين يتلصصون في كل الأماكن..



دعوة إلى الجنون

عـــالية طـــالب *

كانت تجلس كمن يتفقد جرحا طال وقت اندماله، فلا نظراتها كفت عن بحثها فوق كل ذلك الجسد الذي تمتلكه، ولا أصابعها توقفت عن رسم تلك الوجوه في الفضاء أمامها، يندفع أصبعها ليدير قرص الوجه ثم تكتمل الشفتين... والأنف وتبدأ بمحاولة تدوير العينين فتفشل ، امتلأ الهواء بوجوه دون عيون، فشعرت هي الأخرى بظلمة قاتلة قد تعوقها باكتشاف ندوب جسد اعتزت به طويلا وحين أرهقها برضوخه تخلت عنه الى غير رجعة.

وفي وسط ذلك الاكتظاظ كان الهاتف مايزال يعذبها بوحشية هادئة.. خمس ساعات ماتت من حياتها وهي تنتظر بغرابة لا تفهمها، ما الذي تنتظره؟ أعادت السؤال مرارا رغم يقين الجواب لديها فتخادع نفسها بأنها لا تنتظر شيئا.. بل هو فراغ هائل يغزو رأسها ولا يدعها تفكر بحالة محددة بذاتها، أي عقل صامت تمتلك، لا ذاكرة تولد، ولا أحداث تورق ، ولا أشخاص يتحركون، فقط وجوه عمياء تؤطر صور تقرفص فوق كل ذكرياتها لكن بغير استرجاعات أربع ساعات ووقت عودته مازال بعيدا الا أنه يحبطها باقترابه.. سقف أمام الباب ليطرقه أولا وكأنه يعلن عن وصوله قبل أن يدير مفتاحه ثم يدخل متراخيا ليتمطى فوق مائدته التي تكره اعدادها ويسترخي فوق جسدها الذي تمقته منذ أن تخلت عنه بتلك الورقة اللعينة، وبعدها تبدأ رحلة تثاؤب غبي على صوتها الذي تستطيل فيه الحروف، وتعود لتنقذف وراء أسوار قيلولة رتيبة يمارسها باضطهاد قسري، وتبقى ترقبه وهو يبتعد عنها بمسافات أكبر وأكبر... فتلعن أشياء كثيرة أحبتها يوما وعشقتها أياما وحلمت بها سنوات طوالا لتكتشف بعد كل هذا لعنة صغيرة تسقط من بين شفتيها تحمل اسمها.

ثلاث ساعات ، وذاكرتها تأبى الانصياع لرغباتها .. أتكون انسانة ميتة دون أن تدري؟ أقفاص لا تتوقف تحجمها مع كل يوم يولد وتستقطع أنفاسها بألوان معتمة، وبماذا تفيدها ذكرياتها الآن غير أن تزيد عذابات تجلدها بسياط لا ترحم.. كان عليها أن تفهم معنى تمطيه الدائم فوق كينونتها انه يسخر منها، بطريقة لئيمة في ذات اللحظة التي يشعرها فيها بأهمية تفاهتها.. أيحاول تسطيح مشاعرها لتصبح دمية تتحرك بأزرار آلية.. أي لؤم تدور داخله هي تعرف كل هذا منذ سنوات لكنها تخفيه حتى عن نفسها.. دون أن تسأل لماذا؟ أعليها أن تحافظ عليه ولماذا ؟ أم أنها تبقى على زواجها فقط مع سؤال آخر.. وماذا يعني كل ذلك غير شلل ينمو فوق جسدها كأعشاب طفيلية ترقب اطرادها لتتباهى بقدرتها على التحمل.. ومن سيعطيها وسام قدرتها؟ هو؟ أم الآخرون؟ أم هي؟ أية خرافة وأي تزوير، شبكة أم شراك تحمل أم ضعف قرارا؟ لوثة أم فقدان.. أسئلة تعيش فيها فتقتل خلايا لا تجد طريق الانشطار.

حتى .. حتى .. تلك اللحظة التي انتظرت فيها أن يسألها إن كانت قد أحبت قبله، يومها أرادت أن تبقى تتكلم دون توقف، انتابها احساس رائع بأنها تكاد تحلق، انها فرصتها لتقرب مشاعرها منه فلربما لا يعرفها دون أن توضحها له.. تحدثت .. كثيرا كثيرا جدا الى أن أحست بالتعب ثم استدارت لرؤيته، فلم تكن تواجهه خشية أن تتوقف لو رأته يرقبها وليتها لم تفعل.. أصابها دوار مؤلم كان يتثاءب مستهينا بوجهها الذي انفعل احمرارا وبحركات يديها المضطربة، وبنظراتها التي تألقت .. لم يشعر بكل ما لديها من لهفة، استغفل محاولتها لاشعاره بأنها بحاجة الى كل ما سردته وما انتظرته منه جرح حتى دمها وهو يستدير موليا ظهره بعيدا عن ضوئها، متمتما.

– انها نزوة صبا، مؤكد لم يكن حبا.

– أية طعنة جربت أن تهادنه فليكن ما يقول لكن ألم يشعر بانفعالها وهي تستقبل نزوتها بحيوية تنبثق من ذكرياتها.

– ساعتان والهاتف على صمته.. القلق أتعب أصابعها التي شوهت وجوها كثيرة رسمتها منذ ساعات ،لماذا لا يرن الآن، هي بحاجة لسماع صمته الدافئ وراء أسلاكها ، لا ينطق حرفا، ولا آهة صغيرة، صمت جميل، سماوي، نقي ، مؤكد هو من يتصل، منذ أن رأته قبل أسابيع، وهاتفها لا يكف عن رنين متواصل

★ قاصة من العراق.

وصمت أجمل يوم لن تنساه أعاد إليهـا دفقة حياة لا تعرف كيف تمتلكها كلها دون أن ينازعها بها استرخـاء مشاعر زوجها ، كان المطر دافئـا . أصرت على أنه دافئ رغم تكور زوجهـا وراء مقوده وشدة رغبته بالعودة. إلا أنها بقيت تستقبل تلك القطرات الحنون بوجه محروم، ابتلت تباعا ولم تشعـر بارتواء. واستمر هو وراء مقوده متكورا بطـريقة بائسة فـوق مساحة أكبر من ممتلكـاته ، يومهـا استلذت ايلامه ، إن عليـه أن يشاركها حبهـا، الله بعث لها بقطراتـه فلم لا تحتضنهـا بقوة، وأيضـا لم يفهم رغبتهـا بعيدا تماما بمسـافات لـن تقصر أبدا، وتمادت خلعـت حذاءهـا وبللت قدميها ولم يعد يطيق صبرا فتح باب سيارته محاولا جذبها وهو يصرخ.

– سيبتل المقعد بملابسك كفاك.

بقيت لديها ساعة واحـدة فقط.. لا يهم لحظة واحدة .. لا يهم لحظة واحدة الآن تغنيهـا عن سنوات وتكفيهـا لاسترجاع صـورة وجهه الذي رأتـه يومهـا قبل أن تدخـل السيارة مرغمـة، كان مـوجودا، صورة طـالما رسمتها في الهواء بعيـون حنون تعـرف كيف تعشـق ومتى تعطـي وكيف تصمـت وتتكلم، وتسخـر.. لم تكن نـزوة كما أسماها زوجهـا . كان حقيقة صادقـة عاشتها واستلذت ديمـومتها حفنة من ثـورة تدمر جليدها تقسم انه كان أمامها، مـن أين جاء ؟ كيـف؟ لماذا؟ والآن بعد سنـوات الموت التـي حنطتها.. لا تفهـم غير وجوده قريبا مبتلا تماما، يستقبل ماء الله معها.

ذات الهواء المغسـول بطهارة، هـل شعـر بـوجودهـا؟ .. لماذا لم يحادثهـا ، أكان يـرقبها هـل رآها لماذا لم يقترب أكثـر. الغى كـل قيودها تلـك اللحظة فهل خشي ذلك الالغاء وتـوقف أم ماذا؟ ولم تعد بحاجة لقسم جديد لتثبت أنه كان موجودا.

نصف ساعـة بقيت لوصوله متثـائبا لم تكمل اعداد مـائدته مثل بقية الأيام التي تصرمت بعد أن رأته وسط المطر.

لم تعـد المائدة تخيفهـا ولم يعـد جسدهـا يهينهـا.. ولا صـوتها يجرحها ولا احصـاء سخريته المتعمـدة منها .. تبا لـذاك السرير المفروش بعبـوديتها وذكـرياتها التـي هشم صروحهـا.. ليست بحاجة لاحصاء أي شيء الآن لن يفيدها ذلك التعذيب الذي أدمنته فليس لديها شـاغل غير وجوه ترسمها في الهواء وسماعـة هاتف تـرفعها مـرارا لتستقبل صمتـا حبيبا لا يحادثهـا لكنه يفعمهـا صورا وأحلاما وسعادة وثورة عشق أبدي.

خمس دقائق بقيـت وصوت خطـواته تقترب مـن أذنيها وفجـأة اكتظ سمعهـا برنين هاتـف انتظرتـه.. واسقطت ساعـدتها فوق لهفتها رفعت السماعة ثم همست.

– آلو ..

في اللحظة ذاتها كـف زوجها عـن طرق البـاب مستعملا مفتـاحه وصارخا لحظة ولوجه.

– لماذا لم تفتحي، ألم تسمعي خطواتي..

– آلو ..

والصراخ يعلو أمامها.

– أغلقي الباب ورائي، ما بالك صامتة.

واستمرت تهمس بصوت أعلى.

– آلو ..

والصراخ يزداد بخطوات تبحث عن مائدة لم تعد.

– أين أنت ؟

يدها تتشبث بسماعة باردة وتصرخ

ألو ..

وصوت يتثاءب وراء باب المطبخ كئيبا

– لم تعدي المائدة.. ماذا دهاك؟

– آلو .. أجبني.

وخطوات تقترب منها تحمل وجها دون عيون.

وظلمة تكتسـح اقترابه . . انتظـر ثانيـة صغيرة ثم أمسـك يدهـا المتثلجة وسحب السماعة منها وأغلقها.

واجهت نظراتـه بوحشية مخيفة.. وازدحمت الأسئلـة في رأسها أهو خـامل، مضطرب أم غـاضب، مسترخ أم كئيب أم سـاخر أم مستغفـل، رجل أم ورقـة شرعيـة، زوج أم شـاهد على جـريمـة قانونية ، جسد أم رغبة متمطية ، قيد أم تراه سوارا ذهبيا.

كل أسئلتها قرأها دفعـة واحدة دون أن تنطقها.. وشعر بزمجرة تنبثق مـن مكان ما. وبشيء يقترب بسرعـة رهيبة ، أفلت ذراعها وسـألها مرتعبا.

– ما بك؟

وعلا رنين الهاتف في رأسها ثانية، مزقـت سؤاله وهرعت باتجاه الهاتف..

– آلو ..

والصمت يقتـل المسافة بينها وبين زوجهـا ، كان يرقبها وكـانت تشعر به إلا أن مكـانه كان بعيدا جدا صعب عليهـا تحديده حتى مـلامحه لم تعـد تراهـا جيـدا ولا همهمات كلمات ينطقهـا ، ولا حركـات يديه التـي تلوح متشنجة .. كـان يبتعد بسرعة شـاهقة وتقترب هـي من صمتهـا الحبيـب وتكـاد تسمع كلمات تطـرق أذنيها.. من منهما الـذي تكلم الآن.. وجه بعيد بمسـافات ميتة أم صمت قريب يخترق أنفاسها.. وصرخت تستنجد.

– آلو .. أجبني.

الصمت يطوقهـا وزوجها يقترب والظلمة تخنقها.. وقـف أمامها فلم تـر غير ملابس كـانت تعرفهـا.. امتدت يده لتمسـك سماعة أصبحت آخـر ما لـديها من سلاح.. سحبهـا منها وأغلقهـا فعلا رنينها داخل رأسهـا مرة أخرى.. وقبل أن تمد يدهـا سحبها هو بعيدا داخل دائرة كانت تراها قبـل قليل بكل مسافاتها المتعبة .... سمعت صوتـا يصرخ من مكان ما ... ويمتلئ بـه بيتها يصطدم بجدرانها ويسقط فوق سطوح مساماتها.

– لماذا ترفعين السماعة كل قليل.

أجابت دون أن تعرف من الذي يسأل.

– الهاتف يطلبني .. فلا أجد عمـلا غير انتظاره امسك وجهها بيد أحست بها ميتـة.. قرب شفتيه من أذنيهـا التي عاد إليهـا صوت الهاتف مرة ثـانية حاولت التملـص منه ونظراتها تتوسـل لكنه أطبق عليها بقوة، وصرخ بصوت حاقد.

والهاتف مازال يدعوها..

أنت تتوهمين . الهاتف معطل منذ أسابيع.

ذاكرة الموت الشائخة

الخطـــاب المزروعي*

أيها الغـائب الحاضر.. مـا هكـذا تتـوادع النـوارس، إنها لا تبقـي الموانيء بعـد رحيلها مكسرة ـ كحالنا ـ هكذا.. هكذا..
يتمـرغ الحزن في جسدي، ينشـرني على فـراشي كخرقة بالية، أتثاءب.. أتثاءب، لكن.. لم أنم.
ما هذا الليل الذي يلوكني بين شدقيه..؟!
تعود بي الذاكرة (إن كان بقي منها شيء ما) الى أسبوع مضى..
– كان يقـول لي: لماذا نعيش؟ (وهـو يعلم أنه مسكون بذلك المتربص لنا..).
– بشير.. نحن نعيش لنموت، ليس إلا.. (هكذا أجبته بـاقتضاب) ولأن كلامنـا كان بلا بـداية فحتما لم نعرف أنه انتهى، أو أنه سينتهي!
– لماذا شعرك دائما يحمـل عبق الحزن والألم؟ (كان يسألني ليخرجنا نحن الاثنين من المعمعة النفسية التي تتلبسنا).
– لأني لست شاعرا بل تـابوتيا (وأردفت بغير موضـوعية) هل مـن العدل أن نمـوت هكذا.. هكذا كما تموت القطط على قارعة الطريق؟!
– حـزنك هـذا، وشعـورك المرهـف هو الـذي أعطاك الحق بأن يقال لك شاعر، لأن..
– قلت لـك ألف مرة.. أنا لسـت شاعرا، لاكن أي شيء.. أي شيء آخـر إلا أن أكون شاعرا!
– فلتكن ما تشـاء، لكن لابد أن تكون شيئا ما، وحتـى لو أردت أن تكون لا شيء، فأنت بهذا تختار شيئا ما.. (قال لي كل هذا ليهديء من روعي).
أعلنت الساعة الرابعة صباحا، والنوم لا يزال يعلن جفاءه لي.
ينذر بي هذا الليل، لرياح الزمن الملعونة!، ماذا سيبقى مني أيها الموت؟ أيها المارد الذي يتجول في داخلي لينخرني كبقايا عظم، يبقيني فتاتا، فتاتا..
تتعولم الأحزان في جسدي وأنـا أتمرغ على فراشي.. تارة أرى السقف يهوي علي، وأخرى أراني أبكي! لتحرق وجنتاي دموع ساخنة كعذراء فقدت عفتها!
أحسست بأن النوم قـرر أن يصالحني، ولكن قد يكون لوقت مـا، هو يعلمه أكثر مني، عندها لم أحس إلا و..
شيء غـريب يقترب منـي، يخرج من الظـلام (لا أميـزه) جسده كـالثور، أذنـاه مشعرتـان، عيناه صغيرتـان كعيني قط.. وهـو يقترب مني كثيرا، وأنـا أرتعد.. أتصبب عرقا، إنه.. لا، لا أرجوك، لا تقترب منـي، أنظر الى الخلف يا إلهي! هاوية سحيقـة تحتي.. وهـو يقترب مني، يـد كبيرة تخرج من فمـه، تنتزع لسـاني، يسحبه حتـى يتدلى على صدري، دم أحمر متخثـر يخرج من أنفي، إنـه.. يسلخ جلدة رأسي.. آآآه، حلقـي يتشقق، يغـرس أظافـره في محاجر عينـي يخرجهما.. أسحب جسدي الى الخلف.. آه إني أسقط، يرتطـم رأسي بحجر كبير، وأنا مازلت أسقط أسقط.. آآآآه، بلا نهاية أحس أني سارتطم بالأرض...
سأرتـــط... آآآآآآه...
أفقت.. وفرائصي كلهـا ترتعد، كنت أتصبب عرقا.. كان شبحـه يطاردني، أراه أمامي على الجدران الأربعـة، تملكتني نشوة بكاء هيستيرية.. أخـذت أبكي كطفل كسرت لعبته الوحيدة.
– كان يقول (ذات يوم): لماذا لا نسافر.. أي مكان!.
– الى أيـن مثلا ؟ (كنـت أجيبـه، وأنا أحس بغرابة رغبته).
– أي مكان مـا، بعيد عن هنا.. لنطبـق فلسفة المكان (لغـاستون بـاشلار)، لنغير الـوجوه والأماكن التي نرتادها، أحس بضيق.. من هذا الوجود!.
(كنت لا أملك له جوابا). أحسست بأن روحي مخدشة بجروح بليغة، أحسسـت برغبة لشيء ما.. لا أعرفه قد يكون الهروب من هذا العالم، كما هو كان يتوق الى ذلك!!.
تقتلني هذه الذاكـرة الملعونة، تحملني الى ذاك الخميس.. كنـت أنزل مـن السيارة مهـرولا، أقلت السيارة؟ لعنها الله مـن أداة! .. كان ذلك الغائب مسجى على السرير.. كان وجهه غارقا في لـون أحمر قـان، وممـرضـة تضـخ له الأوكسجين بكلتا يـديها (من الأنبـوب المطبق على فمه) والطبيب الآخـر يضغط على صدره، كان يحاول أن يسـاعد ذلـك المسكين (القلب) الذي بـدأ حينها بـرسم خـط مستقيم دلالة الاستسلام وعندمـا يئس الطبيب من تـدليك القلب، تدخـل آخر ولعلها آخر الآمال بالصـدمة الكهربائية ابتعـد الكل عنه، المرة الأولى غير مجدية، الثانية كذلك، الثالثة..
حينها كان الجميع ينسحب من تلك الغرفـة، وبدأوا بنزع كل شيء عنه، ولفوا ذلك الغائب! بثوب أبيض كنقاوة قلبه المتوقف!
لالا.. لا،لالا.. لا ليس صـحيحا، لسـت مصدقا، لا بل لست مقتنعا أنـه مات! من قال ذلك؟
لقد تنـاول إفطار الصبـاح معنا، كـانت السـاعة حينها الثـامنة والآن التـاسعة والنصف، إنه.. وقت قصير ساعة ونصف فقط، كنت أصرخ.. كالأم الثكلى!
– أصبر يا رجل.. قد نموت كلنا في ثانية، فالموت لا تعوقه ساعة ونصف.
كان رجل ما يواسيني بكلام كثير، لم أنصت له أو بالأحرى لم أسمعه بالأساس.
– كيف حصـل هذا؟ لقـد وعد أمـل (ابنته) بـأشياء كثيرة، سيحضرهـا لها عند رجوعه من السوق كانت تنتظره تلك الأشياء قد يكون وعدها بفستان أو بعروس صغيرة بعيون زرقاء تتباهى بها أمام الأطفال.
كنت أركب السيارة التي نقلت جثمانه! كـانت تهزني بسرعتها الجنـونية، كما كانت تهتز الروح كالطير الذي قطع رأسه!.
عندما وصلنـا البيت كانت أمل تـركض جهتنا، لتستلم الأشياء التـي وعدها بها أبوهـا، لكن لـلأسف تبخرت أحـلام أمل التي بنتهـا كلها.. إنها الصـدمة الأولى لذاكرتها البريئة (والصدمة القاتلة لذاكرتي المنهكة).
أخـذت أمشط الأرض ـــ بعدمـا أهلنـا التراب على ذلك الغـائب الحاضر! بقدمـي المقيدتين، بهموم يحملها هذا الجسد المنهك بـذاكرة الموت اللعينة.. وأنا أبتعد عن المكان الأخير الذي اختاره لينـام (برغبة القدر التي تلاحقنـا)، كنت أبتعد.. رويدا رويدا لعلي أريح هذه الذاكرة المنهكة برائحـة الموت.. (كنت أنظر خلفي وهو قابع هناك وحـده) وأنا أتـركه مبتعدا.. أبتعد.. كنت أرى أمـامي أمـل.. تنتظرني! فنظرت الى خلفي فـرأيته قابعا هنـاك بصمته.. حاولت أن أتقـدم خطوة أخرى.. لكن دون جدوى.. فقـد كانت أمل تقـف أمامي، تحمل في قسمات وجههـا ذاكرته الشائخة.. فلم أعرف أين أخطو بخطوتي القادمة الى الخلف أم الى الوراء؟!. حتما كلاهما مصير واحد، يحملان ذاكرة الموت الشائخة!!

★ قاص من سلطنة عُمان.

صديقان

فضيلة الفــــاروق★

هكذا قررت أن أكتب لك علنا..
فما جدوى أن أسافر إليك عبر رسالة لن تصلك؟ إذ لم أعد أعرف لك عنوانا. رسالتك الأخيرة حملت لي أكثر من خيبة وفجيعة، غادرت الوطن مثلي ومثل الآخرين، لم تجد عملا في الشارقة، فعدت الى الجرح مديونا، ولكن لم عاودت السفر الى دبي، أنت الذي قلت لي «لن أحدثك عن الذي فعلته المطارات بطفولتي.. خلفي تركت مدينة لا تحتضن، ولا تخلي السبيل : قسنطينة».
أظن أن هذا كل ما حدث، وقد قلته، فهل مازلت تحبها؟ لقد خرجت من حقائبي أول ما وصلت الى بيروت، باغتتني بوجودها الجريء بين أشيائي، بتخفيها الذكي في القلب، باغتتني حتى من خلال التونسي صابر... صابر الرباعي يا صديقي، أتذكر، أنت أهديتني الشريط، وأنا في غفلة عن شوقي وحنيني أردت الاستماع لشيء يكسر سكون الغرفة لا غير... كبست الزر، فانبعثت الذكرى، كنت أنت خلف الميكروفون، وعبدالغني على العارضة التقنية ونعمون في الاخراج.
قلت له «اسمعها للجمهور يا نعمون، مررها مباشرة إنها رائعة».
وكنت قد ضايقته بالحاحي، وأنت تبتسم من خلف الزجاج وهو لم يتمالك أعصابه، قال لعبدالغني: «مررها» ثم نظر إلي بغضب قائلا : «ستأكلين صفعة من يدي هذه يا جشعة إذا لم تعجبني الأغنية».
جمدت مكاني، ورفع كفه التي تشبه قفازات «البيسبول» متأهبا لصفعي، فيما قال صابر «تمنيت ...» قال «الآه» قبلها، فخفض نعمون كفه وابتسم. قفزت فرحا، وأشرت لي بإبهامك راسما علامة الانتصار.
قسنطينة أيها الصديق الغالي سكنت كل ما كنا نذيعه من أغنيات..
قسنطينة، الأصباح المبللة بالغموض، والأماسي القادمة في عجل، والأصدقاء... مقهى بيروت.. والبوسفور.. ودنيا الطرائف..
كنت أتأسف لشيء واحد دائما، لو كنت رجلا لاستمتعت بجلسة معك في إحدى هذه المقاهي، لكنني امرأة!! وكان مجرد مروري أنا وأنت على «الطريق الجديدة» نحو مبنى الاذاعة بـ«باب القنطرة» يثير التساؤل والشكوك:
- من تكون ؟ حبيبته؟
ولا أحد كان يصدقني حين أقول إنك صديقي
«صديقي .... الحب العادي يموت يا ناس....»
من يفهم ما كان بيننا؟ من يفهم ما كنت أقول؟
اليوم أقرأ وجعك:
«ما معنى أن أكتب لك، ما معنى أن أواجهك عبر هذا البياض.. أنا الهارب دائما من شوقي إليك، ثم تقول: «لا لغة تقول شوقي» ما الذي يقول الشوق في رأيك؟ الصمت؟ أم ما تخزنه الذاكرة؟
يحضرني وجعك في تلك الصبيحة المتوغلة في السنوات.
- ما بك؟
- لن تصدقي؟
- لكنني دائما أصدقك؟
- منذ شهرين فقط وجدت الحجر السري الذي أبني عليه روايتي، كتبت فصلا كبيرا مص التعب والقرف والخوف معا، عدت البارحة من العمل لأجد الأوراق أمام مدخل العمارة، بعضها يلهو بها الريح، وبعضها يجلس عليه والدي وأصدقاؤه وهم يلعبون «الضامة».
هممت بالبكاء عليك، ولكني انفجرت ضاحكة فجأة، «هم يضحك، وهم يبكي» على رأي المثل، واصلت الحديث.
- والدي رجل كبير في السن، وقد فاته في هذه الحياة أن يتعلم «فك الخط»، إنه يعرف علاقتي القوية بالورق ولهذا تفادى كومة الأوراق البيضاء، وأخذ المكتوبة ظنا منه أنها اتسخت.
كنت تحسدني لأن والدي مثقف وكنت أقول لك :
- لا تصدق هذه الأكذوبة. إنه ديكتاتور مثل أي رجل عربي آخر له بنات.
أجد المتعة في استرجاع كل ذلك الآن ورسالتك بين يدي، لكنني لا أعرف أن أرسم لك شكل الغربة حين لم أعثر هنا على صديق مثلك.
استسلم لما غنته ماجدة الرومي للأميرة سعاد. «كن صديقي».
فلا أراك إلا أنت تترجم تماما ما بداخلي:
- إذا كانت الأميرات بحاجة الى أصدقاء فكيف بنا نحن؟
أغمض عيني استحسانا لما قلت. وأقول :
- الله!
هل تعرف ؟ ذاك الذي اخترع مقولة:
«البعيد عن العين بعيد عن القلب» مخطيء جدا فها هي المسافات تجعلني أفكر مثلك:
«كان من المفروض... وكان ...!»
كنا منشغلين عن أنفسنا بما يحدث للآخرين وللوطن قلت لك ذات يوم:
- أشعر أن عمري لن يطول الى الغد.
فضحكت على سذاجتي ثم ناديت «هشام» من قسم المحليات وقلت له:
- إحك لها الحكاية، اثبت لها أن عمر الأشقياء يطول وراح «هشام» يسرد قصته مع صبي السجائر، بأسلوبه المفعم بالبراءة:
- لم أعرف أنه ارهابي صغير، اشتريت منه علبة «ريم» ودردشت معه مازحا عن أحوال السوق كما يدردش مع الأطفال، وقال لي إنه يتابعني عبر نشرات الأخبار ويعرفني جيدا، شكرته مسرورا، ثم دفعت له ثمن علبة السجائر، وأهديته باقة من أزهار «الميموزا» كانت بيدي، وبعد يومين اختفت طاولته من قرب مبنى «ثانوية بن باديس» واختفى هو، وقد عرفت أنه أطلق النار على شرطي يقطن بالجوار، أرداه قتيلا وفر.
- هكذا بكل بساطة؟ (قلت له)
- هذا ما حدث.
- أهديت ارهابيا صغيرا أزهار «ميموزا»؟
- بالضبط.
- وقال لك إنه يعرفك جيدا؟
هز كتفيه وزم شفتيه دون أن يجيب فانفجرنا ضاحكين كنا نبلل خوفنا بالسخرية من أخبار الموت، ونعيش تحت البلل بمظلات وهمية... نعيش حتى السأم!
هل تعرف ما فعلته بي قسنطينة؟
ما فعلته أنت بي بالضبط!
ستسأل السؤال مرة أخرى، ولن أخبرك شيئا جديدا ستتذكر حين كنت أخبرك عن قصة حب «مجنونة».
- أحبه ... أحبه.... يكاد يجنني.
وقد فتحت عينيك من الدهشة، وأنا تخيلت شيئا من الفزع في صوتك وأنت تقول لي:
من هو ؟ ... من يكون؟
فقلت لك وأنا أتفحص الشيء الذي أريده في عينيك:
- أمين معلوف ... لا أحد سواه في هذه الفترة! يومها عرفت.. لكن بقينا أصدقاء!

★ قاصة من الجزائر تقيم في بيروت.

هذا

علي الصوافي*

«المدينة كالأصحاب .. كلا.. المدينة التي .. تغرق في الفوضى وفي الخيانة»

يعقوب الحبسي

أجزم أنه لن يمر هذا اليوم دون أي شيء (ساحكي) الانارة التي تضحك كأعياد الميلاد، روائح الأرصفة المختلطة ببصاق التجار .. السمراوات المنتشرات على امتداد الشارع ما بين مطرح والحيل الشمالية، الحلاقون الفلبينيون بأوداجهم المنتفخة وشفاههم الرطبة، بيوت العازبات في (يتي) المجمعات التي تفوح وسط القرم، المتاجر المليئة بأنواع التبغ والمجلات المزركشة ، الأندية الشواطيء .... ، المثقفون ، الصحف، الوظائف المكيفة.

هكذا بدت مسقط ليعقوب الحبسي وهو يهفس الجبنة الحلومي بمقهى الليلك، ويقسم برأسه المشتعل انه لن يرجع الى ولايته المرتمية بعيدا (كسمرة النوق) ينهش البدو والخرفان ودوامات الجن.

«لا يحب الشوارع الترابية الصماء ولا أحاديث العربان ولا مذابح يوم العيد ويكره القيظ المليء بالشوك ورائحة الرطب».

....

.. وكان يعقوب في المقهى يتصفح الجريدة ويندس وراءها كلما شاهد أحدا يعرفه وكثيرا ما كان يتلصص من أعلى الجريدة ليرى ما يحدث في طاولات المقهى من أحاديث وقهقهات ومواعيد حتى ظن الهندي الـ (فورمن) وهو يتأمله بحذر أنه أحد المخبرين الذين يمرون بالمقهى بين الحين والآخر.

وانه ليس عاديا على الاطلاق .. فاقترب :

– شاي .. عسير تازج.. لحمة راش

– ساندويتش روبيان لا راس ولا رجل

انزل يعقوب الجريدة ووقعت عينه على فلبينية كانت تعبر الشارع الخلفي للمقهى وما إن نهض ونفض دشداشته قليلا وسرح شعره بالمشط الصغير الموجود في جيبه باستمرار حتى غابت الفلبينية في غمرة السيارات والأبواق التي كانت تدلع لسانها بصرخات انجليزية مكسرة «هي .. هالو .. كد ايفننج» غضب يعقوب وركل الرصيف وركب سيارته ثم انطلق تاركا الفلبينية والمقهى والساندويتش كان يعقوب يقود سيارته باتجاه شاطيء القرم يسارا حيث تكون الحركة فالشاطيء مقسوم الى جزء قليل مضاء وآخر معتم والجانب المضاء قيل أن رجلا غنيا من مكان ما قد تبرع به وبما أن الجانب المضاء كان مليئا بالرياضيين ولاعبي الكرة فضل يعقوب الجلوس على كرسي حجري بجوار مواقف السيارات وفرش عينيه على اتساعهما في الممرات الفاصلة بين الشاطيء وفندق (الانتركونتيننتال) حيث كانت مخابيء الرومانسيات الليلية إلا أن ضحكة تشبه عطسة لينة ادارت عينيه الى الجانب الآخر من الشاطيء حيث خرج من وسط العتمة اثنان أحدهما كان يرتدي (شورتا) وقميصا فضفاضا والآخر كان لا يرتدي إلا ازارا الى نصف الركبة،

– من ؟

– يعقوب؟!

– أووه!

فاستدار ورمى بنفسه بين الحشائش والأشجار القريبة من المواقف وكأنه لم يسمع وظل مختبئا الى أن انصرف هذا اللذان يذكرهما بامتياز وان كان لم يرهما منذ تسع سنوات على أقل تقدير إلا أنه مازال يذكر تماما انهما أكثر من يحلف بهما أبوه.

«يا ليتك لو تكون مثل أولاد الحامدي والله لمشي في شوارع الحارة وما حد يقدر يزنك»

أحيانا يشعر يعقوب بأن والده أسوأ شيء مر عليه منذ لحظة ولادته تلك السخرية المتناهية التي كان يحملها والتي كانت أحد أسباب هروبه الى مسقط يزاحم الأرصفة بسيارات أصدقائه التي كان يستعيرها من حين الى آخر.

لتذهب يا أبي أنت والملعونون معك الى حيث لا يعلم مكانكم أحد سوى الحامدي الذي يكون معكم هناك تحت أبعد جبل وأكبر مزبلة في القرية (كشرة البلدية).

نهض يعقوب من بين الحشائش وارتمى في سيارته وهرب.

....

وفي اليوم التالي وتحديدا الحادية عشرة صباحا (بالبرجركنج) قرأ يعقوب على صفحة الاعلانات بجريدة الوطن التالي :

لخريجي الثانوية العامة فرص وظيفية جيدة

لحامون .. بناؤون.. نجارون... حمالون

تبعث السير الذاتية على العنوان التالي:

ش. ع. م

ص.ب ١٢٣

ر. ب ٤٢٤

وفي الصفحة المقابلة على مساحة نصف عمود قرأ:

تنعى أسرة الحامدي

المغفور له بإذن الله سالم بن راشد الحبسي

بعد أن ....

★ قاص من سلطنة عُمان.



ثرفانتي وتنين المدينة

الزبير بن بوشتي*

دون كيخوطي يصارع طواحين رياح الشرقي:

يقف دون كيخوطي وقفته الطللية أمام بناية مسرح تحمل اسم من شكله من كلمات وصور خلقته الورقية وأطلقه في المخيال الانساني رمزا لمحارب مهزوم في معارك وهمية. أمام البناية الآيلة للسقوط، يقف دون كيخوطي مشمولا بعواصف رياح الشرقي وقد صارت أعنف في الظهيرة كعادتها كلما حلت ضيفا غير مرغوب فيه على طنجة. الحروف اللاتينية المشكلة للعبارة الاسبانية Gran Teatro Cervantes «مسرح ثرفانتس الكبير» مرفقة بسنة التدشين ١٩١٣، تتراءى له في زوابع الشرقي كما لو كانت طواحين هوائية تنذر بمعركة جديدة من حربه الوهمية الطويلة التي لا ولن تضع أوزارها.

التماثيل وقد عبثت بها الكسور والشقوق، منصوبة في أعلى الهرم القرميدي لواجهة المسرح الأمامية لا تزال. في هذه الأثناء وقد فعلت رياح الشرقي بمزاجه ما فعلت، تبدو له وكأنها أصنام عدوانية لخادمة سانشو الذي اختار هذا الزمن الرديء لإعلان عصيانه وتمرده على سيده.

واجهة «مسرح ثرفانتس الكبير» ذاتها، بفسيفسائها الآخذة في التشوه وربما الاندثار، تدفع دون كيخوطي الواقف أمامها في ذهول، لتجاوز وضعه السلبي، والاستنجاد بشخصيته المستبسلة دوما في قتال طواحين لامانتشا الهوائية «المعركة لا محالة قائمة» يصرخ دون كيخوطي صرخته العسكرية متوسطا ساحة حاصرتها بشاعة عمارات مستحدثة وقيسارية من براريك سوق الملابس المستعملة أو «قلب شقلب» بالتعبير الطنجاوي، يمسح قائد لامانتشا الساحة عساه يتلقى جوابا. صمت. الوقت ظهيرة. لا جواب. الأهالي ربما هم بسبات القيلولة «لاسييسطا» المتوسطية ينعمون.

وحيدا يتوسط دون كيخوطي «معركته». أعزل إلا من هواجسه وتكهناته وأحلامه المريضة بالانتصار . جيشه الوهمي ربما أبتلي هو الآخر بعادة قيلولة تبقى أهم من أي نداء للمعركة.

«فلما هذا الاصرار يا دون كيخوطي على إقلاق هدوء مدينة لا تتنازل عن قيلولتها بسهولة، وإن كانت جيوش تيمورلنك الغاشمة على الأبواب؟» يسأل سانشو سيده بسخرية خبيثة ، ويضيف بخبث ألطف : «فلينعم الأهالي بسبات قيلولتهم وعلى ثرفانتس ألف سلام».

يصله صوته . والصورة؟ سانشو خادمه وهو أدرى بملامحه مهما تعاقبت ما تعاقبت من حقب وتغيرت ما تغيرت من أزمان وأجيال. لا ليست ملامحه تلك التقاطعات المرمرية المحفورة بدقة على وجوه التماثيل الرومانية المتربعة قمة الهرم القرميدي لواجهة مسرح ثرفانتس الأمامية. مهما عاثت فيها ظروف التعرية وسنوات الاهمال الرسمي فسادا، فلن تخدعه، ملامح سانشو يعرفها وتعرفه. هي ملامح خادمه منذ أن وعي بوجوده الذي أهداه إياه العظيم ميغيل ديث رفانتس. ما هذه إلا ملامح تماثيل تقضي ما قدر لها من أيام الانحطاط بعد أمجاد ليالي عصرها الذهبي.

شياطين أضحت التماثيل، في انغراس لا يقل شيطنة من شبح سانشو الساخر من سيده. سخرية أحالت

★ قاص من المغرب.

الاستعدادات الدون كيخوطية للمعركة الى هزلية من هزليات كوميديا دي اللارتي، والقائد العسكري «العظيم» الى مهرج يبكي ولا يضحك، في مجابهته الملحمية للفراغ، في مقاومته لرياح الشرقي المزمجرة. متروك لحاله كنبتة في خضم هذه الهجمة التتارية العاصفة بالمدينة وذاكرتها. متروك لعزلته هو دون كيخوطي. لقدره لقدر يتقاطع وقدر هذا المسرح اليتيم المتخلي عنه بقرار بلدي قاس عام ١٩٧٤. حتى سانشو الخادم الوفي. ها هو ذاك يتنكر لسيده متحايلا على هويته الثرفانتسية، وقد وصل الصراع المشمول بغضبة الشرقي العنيفة، ذروته فلا داعي للبحث عن سانشو، فهو لا محالة روح تتناسخ في هذه الأصنام الشيطانية الساخرة من دون كيخوطي/ منا جميعا/ من زمننا الرديء المحكوم بالجشع الجاهلي لأولي الأمر وذوي النفوذ من محدثي النعمة وأغنياء الصدفة الجدد.

من يكون التنين في نظرك؟:

أيقدم أم يتراجع؟ التردد سوسة تنخر عزيمته. المعركة لا محالة قائمة. لكن الزاد والعتاد. وذاك اللعين سانشو المتبختر بسذاجة الاتباع الذين صاروا أسياد هذا الزمن اللقيط؟ فهل يندب دون كيخوطي حظه التعس؟ أم يفوض أمره لثرفانتس صانعه وهذا المصير المأساوي المرتبط بعبثية تصديه لعدوان المجهول.

يخرج دون كيخوطي درعه، إيذانا بدخول المعركة. مهما يكن من أمر، فهو للقتال منذور. رتمرد سانشو وتفضيل جيشه الوهمي الاستمتاع بالقيلولة على المعركة، لن ينالا من عزيمته، كيف لا وغضبة رياح الشرقي تنذر بانبعاث التنين المنكمش على بعضه، متحينا الفرصة للانقضاض.

– «ومن يكون التنين في نظرك؟» يسأل سانشو بخبثه المعهود.

– «التنين : تناسل وتكاثر» يجيب قائد لامانتشا وقد انشغل بارتداء درعه اللامعة تحت أشعة شمس ما بعد الظهيرة.

– «تناسل وتكاثر؟! تلك حال الانسان الذي أصله تراب وإليه يعود قائدنا المغوار».

«لا يا خادمي المتمرد. الذي أصله تراب بالفعل هو الياجور. وبالياجور يصنعون العمارات. وبالعمارات يبيضون الأموال المدنسة، وبالأموال المبيضة تنتعش البنوك. وبالبنوك يتفاقم الفقر. وبالفقر يتناسل الجهل. وبالجهل يتكاثر الجهلة. والجهلة يتربصون بالمدينة، بذاكرتها، بكل جميل فيها. بمسرح ثرفانتس هم متربصون . هل فهمت الآن من يكون التنين؟».

سؤال أطلقه دون كيخوطي وترك وراء ظهره صداه يتلاحم ورياح الشرقي العنيفة المتنفذة بصفيرها في هذه الساحة المقفرة. ترجل مقتربا من البناية الموصودة بوابتها القضبانية. «هل الأمر يتعلق بسجن؟ أتراهم حكموا على ثرفانتس بالموت التدريجي؟ أم هو إعدام بالتقسيط، في انتظار أن يستجمع التنين ما لديه من همجية؟»

متسائلا حائرا، وقف وقفة مبتهل كما لو كان في تأهب لولوج معبد. فكر قليلا : «للتدمير أكثر من صفة. وللتنين اسم واحد. إنه ميدوزا Medusa المعروف في الميثولوجيا الاغريقية بمنظر مميت. برأس تكسوه بدل الشعر الثعابين. وكل ما ومن وقع عليه نظره ينقلب الى حجارة». نظر الى البنايات المستحدثة مؤخرا والتي تجثم على صدر طنجة خانقة أنفاسها ، كما لو أنها تنين له ألف رأس بملايين الثعابين المتدلية من شعره في نهشها الوحشي لذاكرة المدينة.

سحب البوابة القضبانية الخضراء وتقدم بخطوات متصوف زاهد، الى أن توسط الفناء. رفع عينيه الى أعلى حيث اللوحة الرخامية الصفراء المؤطرة بموزاييك الأزهار الخرافية، ذات الأحرف الاسبانية الزرقاء، والتي اعتلت جدارية ناتئة لكهنة الاغريق وهم في رقصاتهم يصلون لإله الخمر ديونيزوس. فهل يشاركهم طقسهم الديني من أجل ثرفانتس حتى يحفظه الاله من نظرات التنين الخبيثة المتربصة بالمدينة؟ أم يستنهض ذلك البطل المطل رأسه من أعلى اللوحة الرخامية.

قناع إغريقي أم رأس بطل؟ لا يهم. بتأمله له، يستحضر دون كيخوطي البطل الأسطوري بيرسيوس Perseus ، لم لا ؟ إن لفي بريق عيني هذا القناع شرارة أمجاد بيرسيوس وهو يقطع رأس التنين الخرافي ميدوزا مخلصا محبوبته من بطشه قبل أن تؤثر فيها نظرات التنين فتنقلب الى حجارة.

فمن يتصدى للوحش ويخلص طنجة من تنين الحجارة؟

السريالية الصورية في بيت شعر للمتنبي

محمد علي شمس الدين*

على الرغم من أن هذا المقال ، لا يقتصر فيه البحث على «السريالية الصورية في بيت شعر للمتنبي» ، بل هو يبحث في معنى الصورة في الفن على العموم، والشعر بخاصة ، قديما وحديثا، وتطورهـا من خلال نماذج شعرية متنوعة ، إلا أننا تكريما للمتنبي ، آثرنا الابقاء على العنوان، مختصا به دون سواه، على ما في ذلك من مفاجأة لمن يعرف شعر المتنبي وخصائصه في الشعر، وهي أبعد ما تكون عن السريالية.

والمتنبي قال بيتا واحدا فريدا في الشعر، من ألف عام خلت على وجه التقريب، ولم يقل هو مثله في سائر شعره، ولم يقل سواه مثله أيضا، ولعله في هذا البيت، استبق زمانه بأكثر من ألف عام، في تأليف صورة سريالية في الشعر، لم تعرف مثلها سوى العصور الحديثة.

ونقصد بالسريالية الصورية، إدخال عنصر السريال — Le Surriel — في تأليف الصورة. والصورة على أنواع، فإما أنها مرتبطة بالتصوير كفن قائم بذاته وعناصره، ذي تاريخ غربي وعالمي معروف، وتظهر سماته فيما يسمى اصطلاحا بالفن التشكيلي. وهو فن حديث العهد عربيا، قياسا على عراقته في أوروبا ، وتنوعه في العالم ... أو أنها (أي الصورة)، جزء من تركيب مشهدي سينمائي أو تليفزيوني أو مسرحي . أو هي عنصر من عناصر نص أدبي (قصيدة أو قطعة نثرية أو قصة .. الخ)، فقد كان فيثاغورس اليوناني ينظر الى الشعر ، قديما ، على أنه هندسة صورية ونغمية في آن، أي أن القصيدة ليست سوى تركيب صوري بإيقاعات وأوزان محددة. وكان يقول إن الكون برمته ليس سوى «نغم وعدد» ، وتحدث عن موسيقى الفلك.

ومثله أرسطو في كتابه «الشعر» وأفلاطون في «المائدة»، فهما يعولان على الصورة في فن الشعر، وهي لدى أفلاطون ، بنت المخيلة، وتدخل كعنصر من عناصر تمثيل الواقع أو مثاله.

والصورة ، كأداة من أدوات الشاعر، قديمة جدا. وهي تدخل في الوصف والتشبيه والاستعارة. وكانت ملتصقة بالمحسوسات البصرية ذات الأشكال والألوان، ولم تصل لمرحلة التجريد الصوري، من جهة، وللتأليف الصوري من جهة ثانية، إلا مع تطور الفكر والمخيلة البشريين، والتجارب الشعرية. ترى امرىء القيس الجاهلي يبدأ معلقته بتشبيه الليل بموج البحر المتراكب المتعاقب عليه لكي يبتليه ، ثم يستعير له صورة جمل كبير يتمطى بصلبه، ويردف أعجازه وينوء بكلكله... هكذا يتحول الاحساس الذاتي للشاعر بالهم ، الى صور محسوسة مترادفة متوالية من بحر وصحراء معا وربما أضيفت صور السماء والنجوم والرمال وخرائب الديار الى صور الشاعر في جاهليته . كما أضيفت صور المعالم المدنية فيما بعد، ليبقى الاطار العام للصورة في خطه الأساسي، وحدود المصدر والدور، حسيا، قليل التجريد، بل قليل التحوير. فأصل الانطباع للصورة في الشعر أصل بصري وحسي، وبقي هذا الأصل ضاغطا على النص الشعري بهذه الصفة ، حتى العصور الحديثة، حيث طرأ تغيير جوهري على معنى الصورة ودورها من خلال الاختزال والتحوير ، كما من خلال التجريد والتركيب. فانتقالها من الانطباعية الى السريالية مر بمراحل كثيرة. ولعبت عناصر المكان وسحريته (كالصحراء مثلا) أدوارها الفاعلة في هذه النقلة ، إضافة للدور الأهم والأكثر حسما وهو تحرير المخيلة من أسر الواقع، والتجاوزها للحلم كبديل عن الواقع.. فيما هو فوقه أو بعده .. فحل السريل (Le Surriel) (المافوق الواقع) محل الواقع (Le Réel)، وحل المابعد التاريخ (الميتاتاريخ) محل التاريخ.

إن المخيلة الصورية هي المحرك لعوالم شعراء كثر حديثين ومعاصرين، وهي تضاهي الغريزة اللغوية في صنع النص الشعري، من «ادغار ألن بو» الأمريكي ، حتى «غارسيا لوركا» الأسباني، وصولا لأدونيس «العربي»، وسواهم.

يقول لوركا في إحدى قصائده «القمر يدق دفوفه»، ويصور الكنيسة الجالسة على الأفق وهي تدمدم «كدب منقلب على ظهره». وغالبا ما يجسد لوركا الصور في قصيدته، أو يجاورها مجاورة سحرية، وربما تركها لتفاعلها الذاتي :«تحت القمر الأسود/ صرخة/ وفرن نار طويل». وهو يضرب على كافة مضارب الحس: المضرب البصري لتوزيع الكتل، مثل قوله: «المركب في البحر/ والحصان على الجبل/ تحت القمر الغجري/ الأشياء تنظر إليها/ وهي لا تنظر الى الأشياء».. والمضرب اللوني من الحس البصري: «عيناها خضراء/ صوتها بنفسجي» أو كقوله «خضراء/ هكذا أبدا أحبك خضراء/ الريح خضراء/ الغصون خضراء/ لحما أخضر/ شعرا أخضر/ وعينين من فضة باردة..».

وتبدو لدى لوركا الصورة أحيانا قارعة «قلبي ينزف مثل نبع»، لكنه يبقى واقفا دون الصورة السريالية أو التركيب السريالي للصور.

---

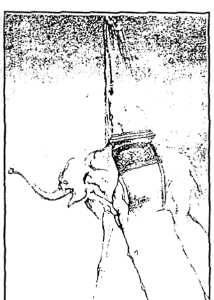
* شاعر وناقد من لبنان.

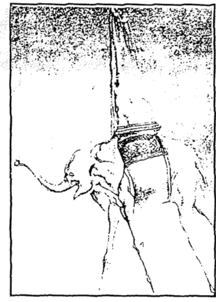
ولـو التفتنـا بنقلة طـويلـة المدى والمكـان، الى مشهد صوري يبتكره الشـاعر اللبناني حسن عبدالله، لرأينا السريال يتدخل من خلال تشكيل سحري طفولي، ما يوقعنا في الدهشة الشعرية ، فيقول في «الدردارة»:

«طائر في الجو/ لكن طابـة في الجو/لكن جدتي في الجو...» .. فهذا الشيء الذي يصوره الشاعر ويقـول مبـاشرة إنـه «لـه» : «هـذا الشيء لي» ويسميه العـالي ، هو هـذا السحر التصـويري بالذات ، الذي يبدأ بطائر في الجو، ينقلب فجأة الى طابـة في الجو، لكنه في النتيجـة ليس سـوى الجدة في الجو. فـالمخيلـة الصوريـة هنـا هـي مخيلة تشكيلية سريالية بامتياز.

مثل ذلـك الشاعـر العماني سيف الـرحبي ، في مجموعته الشعرية الصـادرة له حديثا بعنوان «يد في آخر العالم» فالصورة المجسدة والهائلة التي يمنحها العنوان لليـد البشرية وهي تنتشر الى آخر العـالم، تذكر بسرياليـة سلفادور دالي المضخمـة، حيث في إحـدى لوحـاته ، حصـان ينطلق من نافذة مفتوحة في أعلى برج، واتجاهه في الفضـاء، ينطلـق على صورة بـوق. كـذلـك للرحبي ، في الـديوان نفسه ، استناد جـوهري على الصورة الشبحيـة المضخمة والقـاسية في تقـديـم القصيـدة . مـن ذلـك مثـلا صـورة «الباشق» الـذي يرسمه في مقطع مـن قصيدته الأولى، وهو منقض على السـلاحف والأسماك والقيعـان البحـريـة المظلمــة ، وفي الكهـوف والخلجان، ثـم تراه يحتوي الفريسـة «ويلتهم الفضاء كعـريس» كما يقول. والباشـق ، سيد الجوارح ، مشرد، أو بصـورة مشرد في النـص الشعري الـرحبي، ومسافر بين جـزائر زرقاء ونيران غجر منـدلعة في «مسـودة أفق» .. أفـق خـرافي عصبـي بصواعـق وأمطـار محتقنـة . فالمشهدية الصورية الملحمية للأمكنة وعناصر الطبيعة تحقن النص بحركة وروح من الهياج، وهي تتجـه معه كيفما اتجه.. «مع العـواصف القـادمة مـن بحـار الهنـد باتجاه بحـر عُمان المتاخـم لقـلاع الفـرس وأنـاشيـد الـرعـاة المنحدرين الى وقب الأفلاج».

واضح أن موسيقى السرد الشعرية متأتية من تـدافعات الصـور الـوحشيـة، بل البـدائيـة ، الطالعة من محليـة المكان (عُمان) الذي ينتسب





إليه الشـاعر، (عُمان بجبالها وبحـرها وأفلاجها ومدنها)، فـالكتابـة التي هـي كتابـة بالصـور لتحـولات الأمكنــة تحولاتها الشـديــدة والصاعقـة.. متأتية من أصـل مشهدي إلا أنها تعـود، من ثـم، فتتشكـل في رأس الشاعـر، أو «المسافر» في أقاليم عديـدة وبلاد شاسعة حتى كانه مشرد كوسموبليتي من مسقط الى تايلاند حيث بقايا عنادل وعنـاصر من عصافير وطيور .. فبحر العندمان، فبلاد الهنود فالحي اللاتيني في باريـس فالاسكنـدرية .. المنـارة والبخور.. فنحن هنا أمام ذاكرة شعريـة صورية، تتدافع الى الامام والى الوراء وفي مكانها (محليتها) وفي كل الاتجاهات ويقود الشاعـر مركبته الشعرية (يده) من أصل الأمكنة، حيث الأدغال العظيمة، والشجر يرخي غصونه ، وأفعى الصيف بدأت تجوالها الليلي في ضـوء القمـر نحو نـاطحـات السحاب أو الأرصفة أو دهاليز الكهوف.

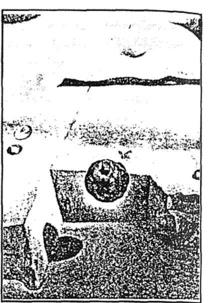
النقلـة الجوهريـة والتاريخيـة الحاسمة التـي خضعـت لها الصــورة في النص الابــداعـي التشكيلي والشعري، هي تلك النقلـة التي انتقل فيهـا الفنان أو الشـاعر مـن التشبـه بالمشهـد أوتذكـره، الى تخيله أو تـأليفه بحـرية مطلقـة، وبلا شروط مسبقـة في حيّزي المكـان والزمـان والأبعاد.. بل نكاد نقول بقدرة تغييرية تصل به الى الهذيان أو الجنون.

لقد انتقل الفن بالصورة مـن الذاكرة الصورية الى المخيلة الصورية. هنا تـدخل المعنى السريالي كمفجـر للمخيلـة ، أو مطلق لـه مـن عقـالها.. وإطلاق قوى المخيلة ، أطلـق في آن ، اليد واللغة لريـادة ما لا يحد ويحصى وما لا يخطر ببال بشر في آفاق.

سئل بابلو بيكاسـو: لماذا لا ترسم اليد البشرية مثلما رسمها رافاييل؟ فأجاب : لأنني قادر على أن أرسمها تماما كما رسمها رافـاييل ، فإنني حر في أن أرسمها كما أريد.

هذا التحـرير لقوى الـداخل، كما يقـول جورج حنين في وصفه لأصل السريالية، أو العثور على كنوز الداخـل، حدد النقلة الهائلة مـن الواقعية الى اللاواقعية، حيث العالم الوحيد الحقيقي هو العالم الذي نتخيله لا الـذي نعيشه. فالصورة الحقيقية ليست الصورة الكائنـة ، بل تلك التي لم تكـن .. الصـورة المصنــوعـة أو المبتكرة. فالشعر بقـول حنين «هو أداة التحدي الأكبر.. ومن خـلال أسراره الأسطورية يتعلم الشـاعر أن يضحك في القبـور، يستخدم الحلم سـلاحا ضد تعاسـة الواقع». فالحلـم إذن ، هو أساس التحول الكبير الذي لحق بـالصورة التشكيلية والصـورة الشعريـة معـا. إذ أنهما ظهرتـا في العصـور الحديثـة، مقترنتين اقترانا كبيرا. إنها حركة بروثون واليوار وسـار وآرتو وبيكاسو ودالي معا. كما أن حركـة جورج حنين في مصر وفـرنسا اقترنـت برسـوم كـامل التلمسـاني ورمسيس يونان وانجيلو دي ريز وسواهم.

تنظـر الى صـورة مــن صـور سلفـادور دالي



مقاطع من لوحة سلفادور دالي

(١٩٠٤ – ١٩٨٩)، وهـو سيد السيريـاليـة في الفـن التشكيلي الحديث والمعـاصر بلا منـازع، فماذا ترى:

تبدأ اللوحـة من جانبها الأيسر، مـن كوز رمان مشقوق جزئيا (سقطت منه حبتان)، وطلع من شقه المكشوف أو اندلع ـــ سمكة قرش مفترسة فتحت عينها وفمها بشكل واسـع، وطلع مـن فمهـا، أو اندلـع أيضـا، نمـر بتعابير هـائجـة مفترسـة، بجـانبـه نمر آخـر بنفس التعـابير المفترسـة، مندفعـا نحـو امرأة نـائمـة عاريـة ومستلقية على ما يشبه خريطة مجسدة لجزيرة في مياه. واتجاه النمـر المفترس، تمثيلا للـرغبة المفترسـة، موجـه نحـو ذراع المرأة من خـلال بندقية تنطلق مـن فكي النمـر وينتهي رأسهـا غارزا في لحم المرأة الشفاف.

يتشكل في الصـورة انطلاقـا من كـوز الرمـان، مرورا بالسمكـة فالنمرين فالبنـدقية، قوس أو نصف دائرة، يستـدير فـوق المرأة النائمـة على مسطح، وبجانبهـا كوز رمان آخر، تطير فـوقه فراشة صغيرة.

فإذا انطلقنا في الصـورة الى قسمها الأعلى، فوق قوس النمريـن والسمكة والرمان، وجـدنا فيلا أصغر حجما من النمر، معلقا في سقف الصورة بما يشبـه قطعة قماش، وتنحـدر مـن قوائمـه (يديه ورجليـه) خيـوط أو خطوط مستطيلة مستـدقـة على صـورة حبـال صغيرة تنتهـي للامسـاك ببعض الصورة: هناك خيـط (وهو امتـداد لطرف مـن أطـراف الفيل) ينغـرس في البحـر، وآخر ينغـرس في سـاق المرأة النائمـة العـارية وثـالـث في أقصـى المشهد مـن جهـة اليسار، ورابـع في كتلة عـن يمين الصورة على شكل تمثال أو مـا يشبهه، مما يؤمـن التوازن العظيم بين أجزاء الصورة.

الفيل صغير جميل مائي وضاحك. كأنه القدر الخرافي الضـاحـك مـن قسـوة الافتراسـات المتـوالية والممسـك بـأطـراف اللعبة بخيـوط ممتدة من قوائمه. ألـوان الفيل مائية بين أزرق وأبيض ورمـادي على العموم. وهي هـادئة بل ساخرة... في حين أن ألوان الرغبات المفترسة في كل من السمكة والنمرين والبندقية هي حمراء قـرمزيـة .. تغـدو صفـراء مخططة بخطـوط سوداء في النمرين، مع شدق قرمزي. أما المرأة العاريـة النائمـة التي نحـوها تتجـه الرغبـات المؤججة، وفوقها يضحـك الفيل المائي المعلق.. فبالألوان الشفافة الزهرية.

حسنا: هذا هو التأليـف الصوري السريالي الفذ للوحة سلفادور دالي. وهي باختصـار، منطوية على تأليف صوري لمخيلة الرسام، بعناصر من أبدع عنـاصر التشكيل، لجهـة توازنـات الكتل والألـوان والخطـوط والفكـرة.. مـا يـوحـي بعـلاقـات الافتراس في الحيـاة. مـن النبـات للسمكـة للحيـوان للمرأة العـاريـة.. واللعبـة التشكيليـة كلهـا ممسـوكـة بخيوط ممتـدة في قوائم فيل مائي ضاحك معلق في أعلى الصورة، لعله القدر، أو ما هو أقصى منه وأبعد.. هكذا .. هكذا.. الآن، علينـا الوصـول للمتنبي، منطلـق البحـث ووعده. فماذا قـال هـذا الـرجل حتـى استدعى منا عمل البحـث والمقارنة وبهجة هذا السفر في الصورة؟

لقـد قال المتنبـي بيتا فـريـدا من الشعـر، كما سبقت الاشارة. ولم أجد مـا يشبهه في ديوان الشاعر بكامله، كما لم أجد ما يشبهه في الشعر العربي على العمـوم، حتى العصـور الحديثة. والبيت ورد في قصيدة للمتنبي قـالها في مديح عبدالرحمن بن المبـارك الانطاكي ... وهي على الوزن الخفيف، ومطلعها:

«صلة الهجر لي وهجر الوصال
نكساني في السقم نكس الهلال
فغدا الجسم ناقصا، والذي
ينقص منه يزيد في بلبالي»

ثـم يصـف بعـد ذلـك مسيره وأصحـابـه في الصحراء نحو ابـن المبارك طلبا لرفـده. وبيت القصيد في بحثنـا هو البيت التالي الـذي يصف فيه المتنبـي هذا الموكب السائر في الصحـراء، يقول:

«نحن ركب ملجن في زي ناس
فوق طير لها شخوص الجمال»

والصـورة مؤلفـة، بقليل مـن الايضـاح، مـن العناصر التالية:

– ركـب: أي جماعـة راكبة في صحـراء. ممـن الركب؟

– ملجن: أي من الجن فأدغـم الشاعر الكلمتين لضرورة الوزن إنما الجن هنا في زي ناس.

– يستطرد الشـاعر فيقـول: الجماعة تـركب الطير (فـوق طير)، إنما الطير لها شخـوص الجمال. فمثلما الجن بزي الناس، كـذلك الطير لها هيئات الجمال.

حسنـا.. فلننظـر في هـذا التشكيـل الصـوري السريـالي الخرافي المعقود في بيت شعر واحـد مـؤتلف بجميـع عنـاصره. فماذا نرى؟ تكفـي ريشـة رسـام مبدع ليتمثـل صـورة المتنبـي بتشكيل لا أحسبـه يقل عـن صورة سلفـادور دالي آنفة الـذكر. وما نريـد اضافته هنـا هو أن هذه المخيلة السريـالية الصورية لبيـت المتنبي إنما هي وليـدة عبقريـة الصحراء التـي مشى فيهـا الشـاعـر وسـط خيـالاتها وأشبـاحهـا وجنها.. فهي جـزء من عبقرية المكـان، على ما نرى، ولسـت أدري إذا كان المتنبـي على وعي تـام بما صنع في هـذه الصـورة، إذ هو فيهـا، غيره في سائر شعره، حيـث يتفرد بأنه شـاعر حكمة عـربي عظيم، وصاحب فلسفـة في القوة ونظرة لـلانسان الكامل المنطـوي على الحكمة والشجاعة معا، سبق بها نيتشـة بمدة طويلة، فهو في جوهره أبعد ما يكون عن السريالية.

الرموز الدينية عند السياب

وليد صالح الخليفة ★

تقديم :

الحديث عن الرموز الدينية في شعر السياب يضطرنا للتحدث عن المنابع والموارد التي استلهم منها الشعر العربي الحديث موضوعاته ورموزه وقضاياه بما في ذلك الأساطير العربية والعالمية والاشارات الدينية أيا كان مصدرها والمعتقدات كيفما كانت توجهاتها.

لا أحد يشك في أن الشعر العربي وخاصة الحديث منه قد غرف من الموروث الثقافي، سواء العربي منه أو العالمي ووظفه بطريقة فنية بهدف ايصال الرسالة التي ينهض بها وتبليغ المضمون الذي ينطوي عليه، ولا يكاد ديوان من الشعر الحديث يخلو من الاشارات والرموز الدينية والاسطورية التي يتم اقتباسها لبث مضامين معاصرة من خلالها.

والعودة الى تلك الرموز والاستقاء منها إنما هو رجوع الى المنابع الأصلية للتجربة الانسانية وقد لجأ شعراؤنا الى الأساطير اليونانية والبابلية والآشورية والفرعونية والى الكتب المقدسة فنهلوا منها وجعلوها سبيلا فنيا للتعبير عن خواطرهم ونفوسهم. وقد زودتهم التوراة والانجيل والقرآن بموضوعات وتجارب جاهزة ينطلقون من خلالها للتطرق الى المفاهيم التي يودون بسطها والأفكار التي ينشدون عرضها، بالاضافة الى تقوية البناء الفني للقصيدة.

ويرى أنس داود أن الشعر «ينظر الى الكتب المقدسة، والى ما جاء فيها من قصص، وبخاصة ما ازدحمت به التوراة من حكايات مثيرة، وما في صلب المسيح من مثيرات فنية، وما في عصيان ابن نوح لوالده — في القرآن — من تمرد ودلالة على الاعتداد بالذات ... فالنظرة هنا لا صلة لها بالقداسة الدينية، كما لا شأن لها، حين تتعامل مع التاريخ، بالحقيقة التاريخية» (داود، بلا تاريخ، ٩٢-٩٣).

والواقع أن هناك تداخلا عميقا بين ما هو اسطوري وما هو ديني، أو بكلمة أخرى بين الأسطورة والدين. وفي هذا الصدد يقول عاطف جودة نصر «ينبغي باديء ذي بدء أن نعترف بصعوبة الفصل بين الأسطورة والدين، فليس من السهل أبدا أن نقرر أيهما أسبق ظهورا، حيث انبثقت الأسطورة مغلفة بالدين، كما نشأ الدين ملفوفا بطابع أسطوري».

(جودة نصر، ١٩٧٨: ٢١).

وعلى الرغم من التوجه الحاد للشعر العربي الحديث نحو التجديد، فهو في رأي إلياس خوري قد «احتفظ بنبرة تراثية وكأنه يريد عبر ثورته إثبات هويته. فليس صدفة أن تأخذ اللغة الصوفية والرموز الصوفية هذا الحجم في الشعر المعاصر. فهي الى جانب ظواهر أخرى: الأسطورة، الرمز التاريخي، الرمز الواقعي، تحمل في جانب منها محاولة تأكيد الذات لحظة الخروج من ماضيها». (خوري ١٩٧٩: ١٩٩).

والسياب شأنه شأن غالبية الشعراء العرب المعاصرين تكثر في شعره الاشارات الدينية بسبب ما تحمله من شحنة رمزية من ناحية ولكونها تمثل ركنا من أركان الثقافة الجمعية من ناحية ثانية.

٢ – الرموز الدينية:

يمكن تصنيف الرموز والاشارات الدينية لدى السياب على الشكل التالي:

أ – اشارات مباشرة:

ونعني بها تلك التي تظهر في قصائده بصورة صريحة ومباشرة أيا كان مصدرها ومعظمها يعود الى الدين الاسلامي والدين المسيحي.

ب – اشارات من الدين الاسلامي:

في بعض قصائد السياب ينسحب الموضوع الديني على القصيدة بكاملها، كما هو الحال في قصيدته المعنونة «ليلة القدر» التي كتبها سنة ١٩٦١ وقرأها في المكتبة العامة بمدينة «الزبير» لإحياء تلك المناسبة. وكذا في قصيدته «مولد المختار» المكتوبة في نفس السنة، والتي يقوم فيها بمدح الرسول الكريم ويدعوه الى انقاذ المسلمين من ظلم وتسلط المستعمرين والمحتلين للأراضي العربية في فلسطين والجزائر وأرجاء أخرى من العالم الاسلامي.

وفي قصائد أخرى يقوم السياب بإيراد اشارات دينية سريعة، مع أنها تمتاز بعمق دلالاتها وقوة ايحائها. ففي قصيدته «أمام باب الله» يتوجه الشاعر الى الخالق مخاطبا إياه، قائلا:

«منطرحا أمام بابك الكبير
أصرخ في الظلام
أستجير:
يا راعي النمال في الرمال
وسامع الحصاة في قرارة الغدير.
أصيح كالرعود في مغاور الجبال
كآهة الهجير.
أتسمع النداء؟ يا بوركت، تسمع.
وهل تجيب إن سمعت؟
صائد الرجال
وساحق النساء أنت، يا مفجع
يا مهلك العباد بالرجوم والزلازل
يا موحش المنازل

★ أستاذ جامعي من العراق يقيم في اسبانيا.

منطرحا أمام بابك الكبير
أحس بانكسارة الظنون في الضمير
أثور ؟ أغضب؟
وهل يثور في حماك مذنب
(السياب ١٩٧١: ج ١، ١٣٥-١٣٦).

ويتغير الموقف في قصائد أخرى ليتحول الى الاستنجاد وطلب العفو والمغفرة راجيا أن ينقذ الخالق الانسان من الظلم والتعسف. ففي قصيدته المعنونة «النبوة الزائفة» يقول:

«...
لقد أغضب الآثمون الإلها
وحق العقاب!
...
فيا قبضة الله يا عاصفات
ويا قاصفات ويا صاعقة
الا زلزلي ما بناه الطغاة
بنيرانك الماحقة!»
(السياب ١٩٧١: ج١، ١٥٨-١٥٩).

وفي نوع ثالث من القصائد يظهر السياب أو الشخصيات التي تبرز في تلك القصائد تظهر صبورة ومستسلمة للقدر، راضية بالمصير الذي تؤول إليه باعتباره اختيارا وتنفيذا لإرادة الخالق. وهذا ما نجده في قصيدته «سفر أيوب» وإن كانت شخصية أيوب توراتية، غير أنها شديدة الحضور في الموروث الاسلامي. يقول في تلك القصيدة:

«لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم،
لك الحمد ، إن الرزايا عطاء
وإن المصيبات بعض الكرم.
ألم تعطني أنت هذا الظلام
وأعطيتني أنت هذا السحر؟
فهل تشكر الأرض قطر المطر
وتغضب إن لم يجدها الغمام؟
شهور طوال وهذي الجراح
تمزق جنبي مثل المدى
ولا يهدأ الداء عند الصباح
ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى.
ولكن أيوب إن صاح صاح:
لك الحمد، إن الرزايا ندى،
وإن الجراح هدايا الحبيب
أضم الى الصدر باقاتها،
هداياك في خافقي لا تغيب،
هداياك مقبولة . هاتها !»
(السياب ، ١٩٧١: ج١، ٢٤٨-٢٤٩).

وأيوب في هذه القصيدة ليس خاضعا لمصيره وقدره فقط بل إنه يبدو سعيدا بتلك الهدية الخاصة التي يمنحها له الخالق. والنبرة الصوفية تغلب على كامل القصيدة، والتي يقول عنها الناقد محسن أطيمش إن السياب «كتب هذه القصيدة التي هي ابتهال ودعاء، واحساسات متصوفة ولغة زاهد»
(اطيمش ١٩٨٢ : ٢٠٢).

ونفس هذه المشاعر تتكرر في قصيدته «قالوا لأيوب» والتي هي عبارة عن حوار، يقول فيها الآخرون لأيوب إن الرب قد تخلى عنه وأصابه ببلوى المرض. غير أن أيوب يرفض هذه الفكرة لظنه بأن الانسان نفسه هو سبب البلاء، وإن أمله بالخالق كبير بأن يغفر له ويعفو عنه ويشفيه من علته.

واشارات السياب التي تعود في أصلها الى الدين الاسلامي تظهر في الكثير من القصائد، وقد استخدمها الشاعر بدوافع مختلفة، ففي قصيدته «في المغرب العربي» تظهر منارة مزينة باسم الله والرسول، غير أنها مغطاة بالغبار وهي موضع احتقار وازدراء الغزاة والطامعين.

وفي قصيدته «العودة لجيكور» المبنية على ثنائية الحياة والموت، يورد الشاعر اشارة الى المعتقد الاسلامي الذي مفاده أن العنكبوت قد نسجت خيوطها على مدخل الغار الذي اختفى فيه الرسول عند هجرته من مكة الى المدينة لايهام المشركين الذين كانوا يطاردونه وينوون قتله.

ولا نعدم اشارات جاهلية أو ما قبل اسلامية ورد ذكرها في القرآن ، مثل ذكره للات والعزى، الآلهة التي يستخدمها في قصيدته «بورسعيد» لتجسيد الطغيان والذل الذي يعاني منه العرب على أيدي غيرهم.

وفي قصيدة أخرى بعنوان «خلا البيت» يوحي الأذان بالحزن والموت، وذلك عندما يتخيل الشاعر موكب دفنه ، قائلا:

«خلا البيت لا خفقة من نعال
ولا كركرات على السلم،
وأنت على الباب ريح الشمال
وماتت على كرمه المظلم:
تلاشت خطى موكب الدافنين
ومن مسجد القرية المعتم
تلوى كما رف فوق السفين
شراع حزين،
أذان (هو الله باق، وزال
عن الأرض إلاه): الله أكبر:
وفي قبره اهتز ، كالبرعم
إذا الصبح نور
دفين ... وأصغي : أنين الرمال
وتهويدة النخل ينعس والليل أقمر
وفي بيته الآن - خل العويل
ونوح اليتامى وندب النساء»
(السياب ، ١٩٧١، ج١، ٦٣٠-٦٣١).

جـ- اشارات من الدين اليهودي والمسيحي:
تكثر في شعر السياب وتتعدد الرموز والاشارات التي ترجع في أصولها الى الدين اليهودي والمسيحي. غير أن أكثر الشخصيات تكرارا هي شخصية السيد المسيح، والذي يظهر عادة كما هو وارد في الانجيل والقرآن: المدافع عن الحق والعدل والمنقذ للبشرية.

ففي قصيدة بعنوان «قافلة الضياع» يقول الشاعر:

«...
كان المسيح بجنبه الدامي ومئزره العتيق
يسد ما حفرته ألسنة الكلاب»
(السياب ٩٧١: ج١، ٣٧٠).

وفي قصيدة أخرى بعنوان «المسيح بعد الصلب» ينصهر الشاعر مع شخصية المسيح ليتحول الى انسان ملؤه الصلاح والخير، إذ يقول:

حينما يزهر التوت والبرتقال،
حين تمتد «جيكور» حتى حدود الخيال،
حين تخضر عشبا يغني شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها،
حين يخضر حتى دجاها،
يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها.
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا
قلبي الأرض تنبض قمحا، وزهرا، وماء نميرا،
قلبي الماء قلبي هو السنبل
موته البعث: يحيا بما يأكل».
(السياب ١٩٧١: ج ١، ٤٥٨).

كما أن هناك إشارات الى بعض معجزات المسيح كمعجزة احياء الموتى. ففي قصيدته «رؤيا في عام ١٩٥٦» يشير الى بعث «العازر» حين يقول :

«العازر قام من النعش
شخنوب العازر قد بعثا
حيا يتقافز أو يمشي ...»
(السياب ١٩٧١: ج ١، ٤٤٠).

وإذا كان في هذه المرة يستعير اشارته تلك ويستخدمها بدافع التشبيه الساخر، لأن «شخنوب» كما بين الشاعر في هامش القصيدة، هو عامل الأسمنت الذي استأجره

الفوضويون، فتظاهر بالموت وحملوه في النعش تشهيرا بالجيش «الذي يقتل العمال» كما قالوا، ثم قام ماشيا حين سقط النعش.

والشخصية الأخرى التي تظهر مرارا في العديد من قصائد السياب هو شخصية «قابيل»، وهو الابن الأكبر لآدم وأخو «هابيل». وحسب رواية التوراة فإن الرب قد فضل ضحية «هابيل» على ضحية أخيه «قابيل» فأثار هذا الأمر في نفس هذا الأخير كل نوازع الشر من غيرة وحسد واتبع سبل الخداع والغدر فقتل أخاه وصار رمزا لقاتل البشرية. وقضى حياته مطأطىء الرأس حسب سفر التكوين وعاش مشردا كعقاب لما اقترفه من جرم. (بيريث ريوخا، ١٩٨٤: ١٠٦).

ويقوم السياب باستعارة هذه الشخصية من مصادرها الدينية القديمة، بما تحمله من شحنة رمزية وايحاء بالشر ويوظفها في العديد من قصائده مثل «المخبر» و«المومس العمياء» و«حفار القبور» و«فجر السلام» وغيرها.

والجريمة التي أقترفها «قابيل» يقترفها بنو البشر كل يوم مرات ومرات. وفي قصيدة «المومس العمياء»، يقول:

«...

قابيل أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف
وبما تشاء من العطور وابتسامات النساء
ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء
عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة،
والليل زاد لها عماها»

(السياب ١٩٧١: ج ١، ٥١٠).

د – اشارات غير مباشرة

وهذا النوع من الاشارات الدينية في شعر السياب موفور ومتعدد. وفي تلك الاشارات يحس القارىء بأن الشاعر بشكل واع أو بصورة غير واعية يورد صورا ومعاني قد تكون مستقاة من مصادر دينية. وليس بالضرورة أن تكون تلك الصور والمعاني مطابقة للأصول التي استلهمت منها، إذ قد نجد هناك نوعا من التواصل المبهم أو غير الدقيق بين الجانبين. ففي قصيدة «حدائق وفيقة» شبه لتصوير القرآن للجنة، حين يقول:

«لوفيقة
في ظلام العالم السفلي حقل
فيه مما يزرع الموتى حديقة
يلتقي في جوها صبح وليل
وخيال وحقيقة
تنعس الأنهار فيها وهي تجري.
مثقلات بالظلال
كسلال من ثمار، كدوال
سرحت دون حبال.
كل نهر شرفة خضراء في دنيا سحيقة
ووفيقة
تتمطى في سرير من شعاع القمر
زنبقي أخضر،
في شحوب دامع، فيه ابتسام
مثل أفق من ضياء وظلام
وخيال وحقيقة»

(السياب ١٩٧١: ج ١، ١٢٥ – ١٢٦).

ومن الاشارات غير المباشرة التي يستعين بها الشاعر هي مسألة الانبعاث، هذا المفهوم الذي يتكرر لدى غالبية الأديان التوحيدية، ومنها الاسلام. وتقول الباحثة ريتا عوض عن ذلك بأن «القرآن قد أعاد تأكيد نموذج الانبعاث الهاجع في اللاوعي الانساني، خصوصا في سورة الكهف والشروح التي تناولتها، حيث تكررت أسطورة الموت والانبعاث ورموزها وتأكدت غلبة الحياة على الموت».

(عوض، ١٩٧٨: ٥٢).

وفي قصيدته «رسالة من مقبرة» والتي يخصصها للمجاهدين الجزائريين يقول السياب:

«من قاع قبري أصيح
حتى تئن القبور
من رجع صوتي، وهو رمل وريح:
من عالم في حفرتي يستريح،
مركومة في جانبيه القصور،
وفيه ما في سواه
إلا دبيب الحياة،
حتى الأغاني فيه، حتى الزهور
والشمس، إلا أنها تدور
والدود نخار بها في ضريح.
من عالم في قاع قبري أصيح:
لا تيأسوا من مولد أو نشور!»

(السياب ١٩٧١: ج ١، ٣٨٩ – ٣٩٠).

٣ – طبيعة الشخصيات :

إذا انطلقنا من وجهة نظر الأديان التي تضع نظما وشروطا للتصرف والسلوك الانساني، وتقنن طبيعة التعامل بين الأشخاص فإن بإمكاننا أن نقسم شخصيات السياب بناء على ذلك على الشكل التالي:

أ – شخصيات ملتزمة وممتثلة :

وهي تلك التي تظهر في تصرفاتها وتعاملها مع الآخرين نوعا من الالتزام وتمتثل لتعاليم الأديان السماوية ولا تتجاوزها أو تخرج عن إطار القيم المتعارف عليها سواء بدافع احترام المبادىء الدينية أو الالتزام بالقيود الاجتماعية المفروضة.

ففي نبرة أليمة تثير الرحمة يستعطف الشاعر أو إذا شئنا الشخصية التي يخلقها في قصيدته «في غابة الظلام»، يستعطف الخالق ويطلب منه الرحمة، وإن كانت نبرته تلك مشوبة بشيء من التوتر، إذ يقول:

«...

أليس يكفي أيها الاله
أن الفناء غاية الحياة
فتصبغ الحياة بالقتام؟
تحيلني بلا ردى، حطام:
سفينة كسيرة تطفو على المياه؟
هات الرهدي، أريد أن أنام
بين قبور أهلي المبعثرة
وراء ليل المقبرة
رصاصة الرحمة يا إله!»

(السياب ١٩٧١: ج ١، ٧٠٦).

ونفس هذه النبرة أو الروح نجدها طاغية في قصيدته «رثاء جدتي» والتي يظهر فيها الشاعر مستسلما لقدره خاضعا لمصيره ممتثلا لإرادة الخالق الذي حرمه من جدته والتي كانت بمثابة أم رؤوم له. وهو يقول في ذلك:

«...

أيها القبر كن عليها رحيما
مثلما ربت اليتامى بلين
أيها القلب هل تلام شمالي
والتي تفعل الذنوب يميني
لا تلمني فلست قد علم الله
أرد القضاء لو يأتيني»

(السياب ١٩٧٤: ج ٢، ١٠٣).

ب – شخصيات خارقة أو منتهكة :

ومثل هذه الشخصيات هي ربما الأكثر ظهورا في شعر السياب. وتتميز بكونها لا تلتزم بتلك النظم والمبادىء والقيم الدينية التي تحدثنا عنها من قبل. وقد نجرؤ على تسميتها بشخصيات سيابية لكثرة تكررها وخصوصيتها ضمن شعر السياب. إنها شخصيات فريدة، رهيبة ومرعبة أحيانا. وهي أكثر شخصيات السياب أهمية من وجهة النظر الدرامية، إذ أنها تصور الحياة

ببشاعتها وقسوتها من خلال الواقع الأليم الذي تنقله . ومن الأمثلة التي يمكن أن نعثر عليها شخصية «المخبر» في قصيدته بنفس العنوان. وهذه الشخصية تعيش من عمل لا أخلاقي يتنافى مع السلوك الطبيعي والايجابي للانسان، إذ أنه يراقب الآخرين ويتجسس عليهم وينوي لهم الشر ويزرع بينهم بذور التفرقة وينشد دمارهم:

«أنا ما تشاء: أنا الحقير
صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير
للظالمين. أنا الغراب
يقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار أنا الخراب!
شفة البغي أعف من قلبي، وأجنحة الذباب
أنقى وأدفأ من يدي، كما تشاء... أنا الحقير!
لكن لي من مقلتي ـ إذا تتبعتا خطاك
وتقرتا قسمات وجهك وارتعاشك ـ ابرتين
ستنسجان لك الشراك
وحواشي الكفن الملطخ بالدماء ، وجمرتين
تروعان رؤاك إن لم تحرقاك!
نهض الحقير
وسأقتفيه فما يفر ، سأقتفيه الى السعير.
أنا ما تشاء: أنا اللئيم ، أنا البغي ، أنا الحقود
لكنما أنا ما أريد: أنا القوي ، أنا القدير
أنا حامل الأغلال في نفسي، أقيد من أشاء
بمثلهن من الحديد، وأستبيح من الخدود
ومن الجباه أغرهن . أنا المصير، أنا القضاء.
الحقد كالتنور في : إذا تلهب بالوقود
- الحبر والقرطاس - أطفىء في وجوه الأمهات
تنورهن ، وأوقف الدم عن ثدي المرضعات

(السياب ١٩٧١: ج ١، ٣٣٨ – ٣٤٠).

غير أن شخصية «حفار القبور» في القصيدة التي تحمل نفس هذا العنوان هي أكثر بؤسا وشقاء وإثارة للرعب، على الرغم من أنها تثير مشاعر متناقضة تتراوح بين السخط والعطف، والقبول والرفض لأنه من ناحية ضحية للحاجة، ومن ناحية ثانية ينطوي على روح شريرة ونفس قاسية، وهذه الشخصية هي الأخرى فريدة ونادرة، إنه يسأل الله ويلحف بالسؤال بأن يموت بعض العباد لكي يكسب رزق يومه، أو أن تقع حرب طاحنة تأتي على الأخضر واليابس ، حتى يتمكن من العيش برفاه ولتدر عليه حرفته رزقا وفيرا. ولا يهم بعد ذلك من من الناس يكون مصيره الموت سواء الكبار أو الصغار، الأطفال أو العجائز. وهكذا تصبح للأنانية ولحب الذات اليد الطولى في تسلسل أحداث القصيدة ، ولسان حال «حفار القبور» يقول :

«...
وعلام تنعب هذه الغربان، والكون الرحيب
باق يدور .. يعج بالأحياء: مرضى جائعين
بيض الشعور كأعظم الأموات ـ لكن خالدين
لا يهلكون ؟ علام تنعب؟ إن عزرائيل مات!
وغدا أموت، غدا أموت!
وهز حفار القبور
يمناه في وجه السماء، وصاح : رب ! أما تثور
فتبيد نسل العار.. تحرق بالرجوم المهلكات،
أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع؟
يا رب .. ما دام الفناء
هو غاية الأحياء ، فأمر يهلكوا هذا المساء!
سأموت من ظمأ وجوع
إن لم يمت ـ هذا المساء الى غد بعض الأنام،
فابعث به قبل الظلام!
يا رب .. أسبوع طويل مر كالعام الطويل،
والقبر خاو، يفغر الفم في انتظار.. في انتظار،
ما زلت أحفره ويطمره الغبار...

(السياب ١٩٧١: ج ١، ٥٤٦-٥٤٧).

وكما نرى فإن ما يتمناه حفار القبور مناف لروح الأديان السماوية التي تدعو الى حب الخير للآخرين. وإذا أخذنا الدين الاسلامي كمثال فإننا نجد بأن هناك الكثير من الآيات والأحاديث النبوية التي تدعو الى هذا المبدأ. وقد أكد الرسول على ذلك بقوله : «لن يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب نفسه».

وتستمر القصيدة ، وفي آخر النهار يظهر نعش فينبعث الأمل في قلب حفار القبور ويدفن الميت ليتوجه نحو المدينة بحثا عن الطعام والشراب واللهو. غير أن قمة المأساة تتحقق عندما يقوم في اليوم التالي بدفن جثة ويكتشف بأنها لابنة الهوى التي عاشرها في الليلة الماضية . وهكذا فإنه بعد أن يقبض أجره يكون قد استعاد نفس النقود التي كان قد دفعها لها لقاء مضاجعتها.

ومن خلال القصائد التي استشهدنا بها والكثير غيرها، نرى بأن الموت بكل أبعاده هو الموضوع الجوهري والخيط الرابط لدى السياب. وتشير ريتا عوض في دراستها الجادة عن أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث الى أن «الموت كان قضية السياب الكبرى. وقد عانى هذه القضية على مستويات عدة: الفردي والقومي والحضاري والانساني

(عوض، ١٩٧٨: ٩٤).

والسكران شخصية أخرى كثيرة الظهور في شعر السياب، وهو الآخر يبقى خارج إطار القانون الأخلاقي للدين الاسلامي . وتظهر هذه الشخصية بشكل مكثف في القصيدة المار ذكرها . وهو أيضا مثل المومس ضحية الظروف المحيطة:

«...
كل الرجال؟ وأهل قريتها؟ أليسوا طيبين؟
كانوا جياعا مثلها هي أو أبيها ـ بائسين،
هم مثلها ـ وهم الرجال ـ ومثل آلاف البغايا
بالخبز والأطمار يؤتجرون ، والجسد المهين
هو كل ما يتملكون هم الخطاة بلا خطايا
وهم السكارى بالشرور كهؤلاء العابرين
من السكارى بالخمور .. كهؤلاء الفاجرين بلا فجور
الشاربين ـ كمن تضاجع نفسها ـ ثمن العشاء
الدافنين خروق بالية الجوارب في الحذاء،
يتساومون مع البغايا في العشي على الأجور
ليوفروا ثمن الفطور!»

(السياب ١٩٧١: ج ١، ٥٢٨).

٤ – خـــاتمة :

وكخاتمة لبحثنا المقتضب هذا، يمكننا أن نقول إن دراسة أعمال السياب والبحث المتواصل فيها للوقوف على ميزاتها ودلالاتها الأكثر بروزا يؤكدان لنا بصورة لا تقبل الجدال بأن هذا الشاعر الرائد ، شأنه شأن شعراء جيله الأوائل، قد استخدم بوعي تام اشاراته ورموزه الأسطورية والدينية وأجاد أيما اجادة في ذلك، خاصة وأنها وفرت له القالب الفني الجاهز والتجربة الانسانية المتكاملة. ولنا أن نشير الى عنصر التسامح وروح الاحترام التي يتميز بها في تعامله مع رموز الأديان الأخرى، غير الدين الاسلامي الذي ينتمي الشاعر الى ثقافته ومجتمعه.

المراجع :

١ – أطيمش محسن (١٩٨٢) . دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر. وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد.
٢ – بيريث ريوخا (١٩٨٤). قاموس الرموز والأساطير . دار نشر «تكنوس» مدريد، ط٢.
٣ – جودة نصر. عاطف (١٩٧٨). الرمز الشعري عند الصوفية . دار الأندلس ـ دار الكندي، بيروت.
٤ – خوري إلياس (١٩٧٩). دراسات في نقد الشعر. دار ابن رشد، بيروت.
٥ – داود، أنس (بلا تاريخ) . الأسطورة في الشعر العربي الحديث . منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والاعلان ، بلا مكان.
٦ – السياب (١٩٧١ و١٩٧٤) . ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة بيروت.
٧ – عوض . ريتا (١٩٧٨). أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

قصة [الملك شهريار وشهرزاد] في التحــليل النفسي

شريف بموسى عبدالقادر★

لا تزال حكايات «ألف ليلة وليلة» تثير الاعجاب في مختلف أنحاء العالم. فهي لم تفقد جاذبيتها رغم مرور العصور والأزمنة، وقد ربط الكثير من الدارسين بين سر جاذبيتها ونمائها وبين الأسباب الاجتماعية والسياسية و... لكن يحق لنا أن نتساءل : ألا يمكن أن يرتبط سر خلودها بالجانب النفسي من شخصيتنا؟ ولعل هذه الحكايات - وخصوصا قصة الملك «شهريار» و«شهرزاد» تلمس دوافعنا النفسية الدفينة وتحاول أن تفسرها لنا مقدمة لنا في الوقت نفسه بعض الحلول لهذه الدوافع المعقدة. ومن هنا فإننا نجد أنفسنا منجذبين الى قصصها ، نحن وكل من يقرأها في الحاضر أو المستقبل لأن الدوافع النفسية الأساسية (غريزة البقاء ــ غريزة الجنس ـ غريزة العدوان..) لا تتغير بمرور الزمن. ولعل هذا هو سر خلود هذه الحكايات وسر انتشارها في العالم وعدم فنائها.

ومن هذا المنطلق، سأحاول أن أقرأ هذه الحكايات ــ وبالتحديد قصة الملك «شهريار» و«شهرزاد» ــ قراءة نفسية وأدرسها وفق منهج التحليل النفسي.

إن أول شيء يلفت انتباهنا هو أن (قصة الملك شهريار وشهرزاد)، تبدأ بقصة شخص ينجو من الموت بفضل روايته لمجموعة من الحكايات. ونجد هذا الموضوع يتكرر في كامل «ألف ليلة وليلة» الى درجة تثير التساؤل عن دلالة ذلك. ففي الليلة الأولى مثلا، تصادفنا قصة «الشيوخ الثلاثة» حيث يهدد عفريت بقتل تاجر لكنه سرعان ما يعفو عنه بعد أن يستمع الى الحكايات العجيبة الثلاث التي رواها الشيوخ فيحقن دم التاجر ويعفو عنه. ونجد هذا الموضوع يتكرر كذلك في حكاية «الحمال مع البنات» وحكاية «العبد والخليفة هارون الرشيد وجعفر البرمكي» في الليلة التاسعة عشرة.

إن أول ما نلاحظه في القصة الأم التي تفتتح سلسلة «الليالي» هو وجود شخصيتين محوريتين : الملك «شهريار» وابنة الوزير «شهرزاد»، رجل وامرأة، ذكر وأنثى. وهاتان الشخصيتان الرئيسيتان تلتقيان ــ كما تصورهما الحكاية - في لحظة خطيرة جدا ومهمة كذلك، إذ إن كلا منهما ــ عند لحظة الالتقاء ــ في أوج قلقه وعزلته . وبعبارة أخرى كل من هاتين الشخصيتين يعيش أزمة وجود وبقاء.

إن الشخصيتين الرئيسيتين تمثلان ميولنا العدوانية التي إذا لم ننجح في التكامل بها، تتقاعس عن تهديمنا

فالملك «شهريار» يكره كل النساء ويريد أن ينتقم منهن وليست لديه أية رغبة في العيش بعد احباطاته الخطيرة نتيجة الخيانة الزوجية.

بينما «شهرزاد» تخاف من الموت المتربص بها عند كل لحظة ، وهو يصاحبها عبر ألف ليلة وليلة، ينتظر أية بادرة سأم أو ملل من الملك إزاءها أو إزاء حكاياتها ، لينقض عليها دون رحمة أو شفقة فيلحقها بالأخريات، ومع كل هذا، فإن« شهر زاد» تحاول أن تخلص نفسها وبنات جنسها من الموت، وفي الوقت نفسه تخلص الملك من هذا الكره والانتقام.

الملك يرمز الى فرد خاضع كلية لـ «الهو»[1] ، وهذا لأن «الأنا» بعد خيبات عميقة وخطيرة ، قد خسرت قدرتها على السيطرة. مع كل ذلك فعلى «الأنا» أن تحمي الذات من الكبت المدمر التي ترمز إليه في القصة، الخيانة الزوجية التي يقاسي الملك منها، واذا لم تتم «الأنا» مهمتها تصبح عاجزة عن توجيه حياتنا»[2].

من هنا يحق لنا أن نتساءل فيم تتمثل هذه الخيبات الخطيرة والاحباطات العميقة لـ«أنا» الملك والتي جعلتها غير قادرة على السيطرة على شخصيته؟ هل تتمثل في اكتشاف «شهريار» لخيانة زوجته؟ أم أن الأمر أبعد من ذلك؟.

إن الملك لم ير زوجته تخونه مع عبد أسود فحسب، بل رأى أشياء أخرى وترسخت في ذهنه مجموعة من الاعتقادات تمثلت في أن:

١ - بعد وقوع الخيانة وخروج «شهريار» مع أخيه خارج المدينة بحثا عن السلوى والعزاء، رأيا المرأة أسيرة العفريت تخونه وهو نائم على ركبتها وقد شاركا في هذه الخيانة تحت التهديد. ولم تكتف المرأة بذلك بل «أخرجت لهما من جيبها كيسا وأخرجت لهما عقدا فيه ٥٧٠ خاتما.. وقالت لهما، أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي على غفلة قرن هذا العفريت»[3]. وطلبت منهما خاتميهما لتضعهما في العقد مع الخواتم الأخرى. ثم استشهدت بأبيات

★أستاذ جامعي من الجزائر.

شعرية لتدلل على صدق ما تقوله من أن الخداع والغدر من شيم المرأة وخصوصا في الجانب الجنسي منه.

لا تأمنن الى النساء
ولا تثق بعهودهن
فرضاؤهن وسخطهن
متعلق بفروجهن
يبدين ودا كاذبا
والغدر حشو ثيابهن
بحديث يوسف فاعتبر
متحذرا من كيدهن
أو ما ترى ابليس
اخرج آدم من أجلهن (٤)

ملاحظة نراها مهمة في الاستشهاد بهذا المقطع الشعري من طرف أسيرة العفريت. إذ إنها بهذا الاستشهاد تمارس نوعا من الضغط أو التأثير على الملك وذلك بترسيخ وتأكيد صدق ما تقوله من غدر النساء وخيانتهن (٥).

وهذا ما حدث فعلا، بعد ذلك مع «شهريار» حين استمع الى استشهادها الشعري ورأى ذلك واقعا أمامه على الرغم من حرص العفريت الشديد وبطشه وقوته.

٢ - عنصر آخر أوردته القصة، جاء ليرسخ قناعة الملك بأن كل النساء خائنات. وهذا العنصر يتمثل في المكان الذي حدثت فيه الخيانة أو معصية أسيرة العفريت. فالقصة تروي بأن المكان كان عبارة عن «شجرة في وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر المالح» (٦). فالمشهد أو المكان الذي حدثت فيه المعصية هو المشهد نفسه الذي رسمه الفن الاسلامي الشعبي في لوحة «آدم وحواء والشيطان» وجعله إطارا للمعصية الأصلية (٧).

إلا أنني أرى عنصرا آخر يضاف هنا ويتمثل في عنصر الماء وما يحمله من دلالات ورموز. فالقصة تحكي عن ارتكاب للمعصية عند «شجرة في وسط مرج عندها عين ماء» (٨).

إن الماء يرمز الى «الحياة والاستمرارية» (٩)، وهو يرمز الى أصل الحياة من ناحية أخرى لقوله تعالى: (وجعلنا من الماء كل شيء حي) (١٠).

فارتكاب المعصية من طرف أسيرة العفريت عند عين ماء يحيل الى عدة دلالات منها:

- إن الماء هو أصل الحياة، ولهذا فإن ارتكاب المعصية عند عين الماء يرمز الى أن هذه المعصية هي أصل المعاصي أو أنها المعصية الأصلية الأولى في الحياة والتي ارتكبها آدم تحت تأثير «حواء».

- إن ارتكابها قرب عين ماء يرمز الى استمرارية المعصية، وهذا يعني في نظر الملك «شهريار» استمرارية الخداع والخيانة الزوجية، إذ لا يمكن وضع حد لها مهما اتخذ من اشكال الحيطة والحذر. وهذا ما دفع به الى انتهاج أسلوب ارتآه ناجعا، يتمثل في القتل المتكرر للنساء، وكأنه بهذا يحاول القضاء على استمرارية الخيانة.

إن اللاشعور الجمعي (١١) "L'Inconscient Collectif" للانسان مايزال محملا بمجموعة من المعتقدات والصور مثل صورة المعصية الأصلية التي ارتكبها «آدم»، وكانت سببها «حواء». فعند مشاهدة الملك لهذا المشهد أو المكان (شجرة في وسط مرج عندها عين ماء) مع اشتراكه في هذه المعصية - مثل والده آدم من قبل - وخصوصا عند تذكير الأسيرة بخطيئة آدم بسبب حواء، من خلال استشهادها بالأبيات الشعرية:

كل هذه العناصر في تضافرها جعلت «لاشعوره الجمعي» يستحضر صورة المعصية الأصلية التي راح ضحيتها آدم مثل ما هو ضحية لها في هذه الحكاية. ولعل هذا ما عزز اعتقاده بأن المرأة هي منبع كل المعاصي، وأن ارتكاب المعصية هو طبع فيها منذ حواء وهذا يعني عدم ثقة الملك في كل النساء.

٣ - المستوى الثالث يتمثل في نص الحكاية ذاته، حيث إن قضية الخيانة الزوجية تتكرر في الحكاية أربع مرات. حدثت في المرة الأولى للملك «شاه زمان» ثم حدثت لأخيه «شهريار» وهو غائب في الصيد. ثم وقعت للمرة الثالثة تحت أنظارهما (شهريار وشاه زمان) بينما تكررت للمرة الرابعة مع أسيرة العفريت وبمشاركتهما في ارتكابها.

يحق لنا أن نتساءل عن سبب تكرار المعصية أربع مرات في نص الحكاية. والجواب يأتينا من خلال استكناهنا لرمز الرقم أربعة وخصوصا الى ما يرمز إليه عند الشعوب الاسلامية:

فبالاضافة الى أنه يرمز الى الشمول (الكون يتكون من أربعة عناصر - الماء، النار، الهواء، التراب - .. السنة تتكون من أربعة فصول .. في الانسان أربعة أمزجة...) فإن العدد أربعة - يرمز الى الأبواب المراحل الأربعة التي يجب على الصوفي أن يمر بها ليصل الى الحقيقة المطلقة، أي حتى يصل الى التوحد بالذات الالهية. وهذه الأبواب هي حسب ترتيبها باب (الشريعة) ثم باب (الطريقة) ثم باب (المعرفة) ثم باب (الحقيقة).

إذا كان هذا العدد يرمز الى المراحل الأربع التي يمر بها الصوفي للوصول الى الحقيقة المطلقة (١٢) فمما لا شك فيه أنه يرمز الى المراحل الأربع التي مر بها الملك «شهريار» الى أن وصل الى الباب الرابع باب الحقيقة التي تقول بأن كل النساء خائنات والتي ستصبح الحقيقة الوحيدة لديه.

٤ - هناك عنصر آخر أو مستوى آخر يستحق أن ننوه به، وهو يتجلى من خلال اجابتنا على السؤال التالي:

- لماذا كان كل من «شهريار» و«شاه زمان» ينظران الى حادثة الخيانة الزوجية من بعيد في المرات الثلاث بينما شاركا فيها وكانا طرفين في المرة الرابعة؟

لا شك أن هناك اختلافا كبيرا بين أن ترى حادثة ما من بعيد، وبين أن تشارك أو تكون طرفا فيها. وهذا الاختلاف يتجلى في درجة اليقين وقوة الاعتقاد التي تنتج عن الاتصال مباشرة بالموضوع أو الحادثة. يتعزز اليقين عند المرء (من حادثة) إذا كان طرفا فيها (فاعلا فيها أو مفعولا به). بينما هذا اليقين يكون أقل إذا كان المرء

مشاهدا لها، بعيدا عنها (حادثة).
لقد جاءت القصة على هذا المنوال لتعزز قناعة الملك ويقينه بخيانة كل النساء.
٥ – مشاركتهما في ارتكاب المعصية لم تكن بمحض اختيارهما بل فعلا ذلك تحت وقع التهديد. فالحكاية تذكر ذلك بوضوح تام «فقامت لهما وقالت ارصعا رصعا عنيفا وإلا أنبه لكما العفريت ... فمن خوفهما من الجني فعلا ما أمرتهما به» (١٣).
لم تكن مشاركة الملك «شهريار» في ارتكاب المعصية بمحض ارادته بل فعل ذلك تحت وقع تهديد المرأة أسيرة العفريت. مما يعني أن وزر ارتكاب المعصية على الأنثى فقط، وليس على الرجل وهذا ما تؤكده الحكاية. ففي المرات الثلاث لارتكاب المعصية نجد المرأة هي التي تحرض عليها وتقوم بارتكابها.
لم تحدث الخيانات الثلاث لزوجتي الملكين مع رجال أحرار، وإنما كانت هذه الخيانات مع عبيد سود. فالحاكم يعلم بأن العبد الأسود هو عبد مأمور يفعل ما يؤمر به ويطيع. فهو لا يملك من أمره شيئا مما يرسخ مع قناعة «شهريار» في أن المرأة هي الخائنة، وأن الخيانة من طبعها وليس من طبع الرجل.
وهذا اليقين يتعزز الى درجة المطلق في المرة الرابعة حينما يكون الملك طرفا في الخيانة، لكن كعبد أسود مثل العبيد الآخرين في المرات الثلاث السابقة، لا يملك من أمره شيئا، يفعل ما يؤمر به ويرغم على ارتكاب المعصية تحت التهديد. فيتأكد بذلك من أن المرأة مجبولة على الخيانة مهما كان الحرص والحذر من طرف الرجل.
٦ – القصة قدمت المرأة أسيرة العفريت دون اسم أو ذكر لطبقة تنتمي إليها أي دون هوية اجتماعية، فجاء التقديم بهذه الطريقة للدلالة على أنها تحمل هوية النوع «أنثى» فقط، فتكون بذلك مؤهلة لتمثيل كل نساء العالم (١٤). مما يرسخ في قناعة الملك الخاصة بخيانة كل النساء.

إن كل هذه العناصر (المستويات) في تضافرها مع بعضها البعض عززت قناعة «شهريار» الى درجة اليقين بأن كل النساء خائنات وأن ليس هناك من يحبه فعلا. وكانت نتيجة هذا الاكتشاف وهذا اليقين أن أصيب الملك بأعمق الخيبات وأخطر الاحباطات جعلت (أناه) عاجزة عن السيطرة على الذات (ذات الملك) والتي أصبحت بذلك خاضعة لـ«الهو» بكل ميولاته الهدامة. فمن الممكن «أن تتحول دوافع الحب الى دوافع عدوانية متجهة ضد الموضوع... وهنا أيضا تتحرر غريزة الهدم ويصبح غرضها هو إبادة الموضوع»(١٥). وهذا ما حدث فعلا حيث تحول حب «شهريار» لزوجته الى كره وانتقام (انتقام من الموضوع = المرأة) وتجسد ذلك من خلال محاولته المتكررة والمستمرة لابادة الموضوع أي قتل الأنثى (النساء).
هناك شخصيتان أساسيتان تقدمهما الحكاية : شخصية «شهريار» والتي تمثل على المستوى النفسي فردا خاضعا لـ«الهو» لأن (أناه) عجزت عن السيطرة على الذات بسبب الاحباطات التي ذكرناها سابقا. بينما تمثل شخصية «شهرزاد» «الأنا» وهذا ما تؤكده القصة ذاتها حيث إن «شهرزاد» .. قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين، قيل أنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء (١٦).
كل هذه الصفات هي منتسبة لـ(الأنا) باعتبارها مجال الشعور تنشأ أصلا من الدوافع الفطرية ثم تنفصل عنها كنتيجة للخبرة والتدريب والتعلم أثناء مراحل النمو : «طالعت كتب التاريخ وسير الملوك...» (١٧) كذلك تذكر نهاية القصة بأن الملك يتخلص من سيطرة «الهو» على ذاته بواسطة (أنا) تجسدها «شهرزاد» وذلك بعد مدة طويلة. إلا أن هذه (الأنا) هي بدورها خاضعة لـ(الأنا الأعلى) بدليل أنها (شهرزاد)

خاطرت بحياتها لأداء واجب ارتأت القيام به : فقالت له «بالله يا أبتي زوجني هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه» (١٨). وقد حاول والدها أن يثنيها عن عزمها خوفا من أن تلقى نفس مصير الأخريات من قبلها . ومع أنه روى لها مثلا على شكل حكاية (حكاية الثور والحمار وصاحب الزرع) لتتعظ بها إلا أنها رفضت ذلك وقدمت واجبها الأخلاقي قبل حياتها قائلة له «لابد من ذلك»(١٩).
يمكننا من خلال تقديم القصة لهاتين الشخصيتين المحوريتين أن نلاحظ بأن في شهرزاد «أنا» خاضع «للأنا الأعلى» التي انفصلت كلية عن «الهو» الأناني وهي مستعدة للمخاطرة بحياتها من أجل اطاعة واجب أخلاقي، ونلاحظ عند الملك «الهو» الذي حطم روابطه بالأنا والأنا الأعلى(٢٠).
من هذا المنطلق تباشر «شهرزاد» المتسلحة بـ(أنا) قوي مهمتها الأخلاقية التي وهبت لها حياتها عازمة على تخليص بنات جنسها من ظلم هذا الملك وقد نجحت في ذلك من خلال وضعها لخطة محكمة حيث لم ينج الملك من الوقوع في شبكتها المحاكة جيدا إذ كانت تحكي ـ شهرزاد ـ له قصة مشوقة وعجيبة تغريه بسماع بقيتها إلا أنها لا تكمل البقية في نفس الليلة وهذا ما يجعل الملك يؤخر قتلها يوما بعد يوم حتى يستمع الى نهاية الحكايات والقصص التي ترويها له. وبهذه الطريقة خلصت «شهرزاد» نفسها وبنات جنسها من الموت.
إن أهم ملاحظة نخلص بها من هذا التحليل هي أن الاغتراب يتجلى في كلتا الشخصيتين. فإذا كانت الذات السوية هي عبارة عن تكامل وانسجام العناصر الثلاثة فيما بينها والتي تكون هذه الذات (الهو ــ الأنا ــ الأنا الأعلى)، فيمكننا القول بأن شخصية «شهريار» مغتربة عن ذاتها أو بمعنى آخر مغتربة "Alinénée" عن بعض من ذاتها. فذات

الملك قابعة تحت سيطرة «الهو» الذي حطم روابطه بـ«الأنا» و«الأنا الأعلى». بينما نجد عند شهرزاد (أنا) خاضعة لـ «الأنا الأعلى» التي انفصلت كلية عن «الهو» . بمعنى آخر، شخصية «شهرزاد» هي بدورها مغتربة عن بعض من ذاتها.

إن الحكاية تقدم لنا الشخصيتين المحوريتين مغتربتين عن بعضهما البعض ومغتربتين عن ذاتيهما في الوقت نفسه، مع أنه قد يبدو لنا من الوهلة الأولى أن الاغتراب في هذه الحكاية يتجلى فقط في شخصية «شهريار».

إن بدفعنا بالتحليل الى عمق أكثر نجعل القصة تبوح بأكثر من ذلك ويتكشف لنا الاغتراب الآخر وهو اغتراب شخصية «شهرزاد» عن ذاتها.

نستطيع أن نستخلص من هذا أن الاغتراب في هذه الحكاية يتجلى عبر مستويين:

١ - ففي المستوى الأول نراه يتجلى في شخصية «شهريار» حيث أصبح خاضعا لـ«الهو» بعد أن عجزت (أناه) على السيطرة على ذاته نتيجة لاحباطاته الخطيرة (قناعة الملك بأن كل النساء خائنات وأن ليس هناك من يحبه فعلا) مما جعل «شهريار» مغتربا عن بعض من ذاته (عن الأنا والأنا الأعلى) ونحن قد فصلنا في ذلك من قبل:

٢ - بينما في المستوى الثاني ، يتجلى اغتراب شخصية «شهرزاد» في:

- إن شخصية مثل «شهرزاد» تخاطر بحياتها من أجل انقاذ بنات جنسها دون الاهتمام بمصيرها وذلك فقط من أجل الواجب الأخلاقي التي اعتزمت القيام به، تدفعنا الى ملاحظة بأن(أناها) خاضعة لـ«الأنا الأعلى» وهذه «الأنا» انفصلت كلية عن «الهو» مما جعل ذاتها تقبع تحت سيطرة «الأنا الأعلى» . فـ «شهرزاد» بذلك قد اغتربت عن جزء من ذاتها أي عن «الهو» الأناني الذي اختفى فيها.

إذن هذا «الأنا الأعلى» المسيطر على «أنا» شهرزاد سيقوم بواجبه الأخلاقي دون الاهتمام بمصيرها المهم لديه هو انقاذ بنات المملكة من هذا الملك القاتل.

ولعل نهاية القصة ستكون مخالفة ومختلفة لو أن خطة «شهرزاد» - والمتمثلة في حكاية القصص للملك - لم تنجح أو لو أنها لاحظت ملل الملك وسأمه من حكاياتها. إذ إنها لن تدع له فرصة الصباح ليقتلها. ولعل الشيء الأكيد الذي كان سيحدث هو أنها كانت ستقتل «شهريار» لتنقذ نساء المملكة ثم تقتل نفسها بعد ذلك. وهذا ما نفهمه من الحكاية ذاتها حيث تؤكد «شهرزاد» ما ذهبنا إليه بقولها :«إما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه» (٢١).

بمعنى إما أن تنجح خطة «شهرزاد» فتعيش وإما أن تخلص بنات المسلمين من يدي الملك. والطريقة الوحيدة لذلك هي قتله ثم تقتل نفسها أو يقتلها جنود الملك فتكون فداء لنساء المملكة . هذا ما كانت ستنتهي عليه الحكاية لو أن الخطة فشلت. إلا أن منطق الحكاية لم يرد هذه النهاية الحزينة لاعتبارات أهمها:

١ - إن من خصائص الحكايات الشعبية أن تنتهي خاتمتها بنهاية سعيدة حيث ينجو البطل (البطلة)الخير من الموت والمصائب ويصل الى مبتغاه وقد يتزوج في الأخير فتاة جميلة (أميرة ... ابنة ملك) ليعيشا سعيدين.

٢ - بافتراض أن فشل الخطة ومقتل الملك «شهريار» على يد «شهرزاد» ، كل هذا لن يحل المشكلة أو القضية الأساسية التي تطرحها الحكاية (قضية ارتكاب المعصية وأن كل النساء خائنات) بل إن هذا الموت سيأتي ليضاف الى العناصر الستة السابقة فيعزز القناعة الخاصة بخيانة جميع نساء العالم . هذا من جهة، أما من الجهة الأخرى: فإن قتل الملك «شهريار» لن ينهي مسألة قتل النساء لأن هناك «شهريار» آخر، مايزال يعيش ويمارس سلطته، إنه الملك «شاه زمان»، إذ جعلته القصة الافتتاحية (القصة الاطار) ظلا لأخيه ، ونسخة منه. ولقد اقتنع قناعة مطلقة - مثل أخيه - بأن جميع النساء خائنات.

فقتل «شهرزاد» لـ«شهريار» لن يحل المشكلة ، بل سيظهر حتما «شاه زمان» في الحكاية ليقتص منها ويكمل ما كان يقوم به «شهريار» من قتله للنساء، بل وربما أشد. وهذا ما لم يرده منطق الحكاية وكذلك لم يرده المدلول النفسي لها: أراد أن تحل هذه القضية حلا نهائيا وبالتالي أن تنجح خطة «شهرزاد» وأن تعيش مع الملك الى نهاية حياتهما بل وتنجب له أولادا ذكورا يستمر الملك والعرش بهم من بعده.

إن القصة تصور لنا شخصية «شهرزاد - بخضوع (أناها) الى (الأنا الأعلى) - تقوم بواجبها الأخلاقي الذي وهبت له نفسها ، فتحكي للملك مجموعة من الحكايات هادفة الى انقاذ بنات جنسها وحياتها من بطشه.

وهكذا بخضوعها لـ «الأنا الأعلى» سارت وفق الخطة المرسومة من أجل واجب أخلاقي وهدف سام حتى وإن كان ذلك يتوجب موتها وموت الملك.

ولعل هذا ما كانت ستفعله حتما لو ظهر أدنى ملل عندالملك تجاه حكاياتها. إلا أن شيئا من هذا لم يحدث، بل بدأ شيء آخر يظهر في أثناء سردها للحكايات:

فسرعان ما بدأ («هو» "Le Ça") «شهرزاد» يتحرك شيئا فشيئا، ويعود الى ذات كان مقصيا عنها منذ مدة ويتجلى هذا «الهو» من خلال حب «شهرزاد» للملك حبا صادقا ومحاولتها تحريره من كرهه ومن انهياره ومن احباطه. وهذا الحب هو الذي ألهمها القصص. ولعله هو كذلك الذي ألهمها الطريقة المثلى التي تحكي بها هذه القصص، والتي كان لها الأثر البالغ في عدم تسرب السأم الى نفسية الملك.

إن شخصية مغتربة "Aliénée" عن ذاتها ، خاضعة لـ«الأنا الأعلى» ، لا يمكن لها أن تقوم بمقام من ينقذ البشر ويجلب السعادة لنفسه وللآخرين،

وإنما على الشخصية التي بهذا المقام أن تكون شخصية سوية . ولا يمكن أن يتحقق هذا الاتزان فيها إلا إذا اتحد الطرفان النقيضان فيها (الهو - الأنا الأعلى) وتكاملا وهذا ما تجد به الحكاية.

ولعل هذا ما ذهب إليه «بتلهايم» بقوله : «عندما يلهم شهرزاد حبها للملك هذه القصص، أي عندما الأنا الأعلى (الرغبة في تحرير أخواتها) والهو (حبها للملك الذي تريد تحريره من كرهه ومن حالته المنهارة) يتصالحان ، حينئذ فقط تصبح إنسانا متكاملا كلية، شخصا يروي القصص ويتوصل الى تحرير العالم من السوء، فتجلب السعادة لنفسها وللآخرين الذين يقبعون في الظل معتقدين أنهم لن يكونوا أبدا سعداء»(٢٢)، وهذا ما قدمته الحكاية الشعبية هذه، حيث تعلن «شهرزاد» في النهاية حبها للملك وهو يعترف كذلك بحبه لها.

وهكذا بعد سيرورة طويلة يتوصل «الهو» («هو» الملك) الى التهذب بفضل (أنا) تجسدها «شهرزاد». هذه (الأنا) هي (أنا) قوية نظرا لخضوعها الى «الأنا الأعلى». ويعود الى «شهرازاد «الهو» أي جزؤها الضائع من ذاتها ليتحد مع «الأنا الأعلى» ويتكامل به.

بينما على مستوى آخر، تمثل كل من الشخصيتين المحوريتين جانبي الشخصية المتناقضتين فينا (الأنا الأعلى والهو) ، فإذا لم ننجح في توحيدهما والانسجام بهما فإننا سنصبح ممزقين بينهما خاضعين لأحدهما.

هذه هي الطريقة الوحيدة التي قدمتها الحكاية الشعبية وكذلك التحليل النفسي والتي بفضلها نستطيع تحقيق وتكوين شخصية سوية موحدة وقادرة على أن تجابه بنجاح وطمأنينة صعوباتها(٢٣).

بعد هذا التحليل يمكننا أن نخرج بحصيلة مفادها أن قبل التحليل يظهر لنا كل من «شهريار» و«شهرزاد» في الحكاية عبارة عن شخصيتين قصصيتين محوريتين (ذكر فرد) و(أنثى فرد).

شهرزاد / شهريار	ما قبل التحليل	ما قبل التحليل	الجنس (النوع)	القيمي التحليل النفساني
ما قبل التحليل	شخصية قصصية			
ما قبل التحليل		أنثى فرد / ذكر فرد		
الجنس (النوع)			أنثى جماعية / ذكر جماعي	
القيمي التحليل النفساني				الأنا الأعلى / الهو

إلا أنه أثناء التحليل يظهر لنا مدلولهما على مستويات مختلفة، فعلى مستوى الجنسية أو النوع يصبح كل منهما - بعد أن كان يمثل نفسه فقط (ذكر فرد، أنثى فرد) - يمثل جنسه في صراعه ضد الجنس الآخر : فـ«شهريار» أصبح «ذكر جماعي» أو «ذكر جمعي» حيث يثأر لذكورته وذكورة غيره التي يمكن أن تخان ولا تصان وذلك من خلال قتله المتجدد والمتكرر للنساء مما يؤهله الى أن يصبح ممثلا للجنس الذكوري. أما «شهرزاد» فتحولت من ممثلة لنفسها (أنثى فرد) الى ممثلة لجنسها (أنثى جماعية) حيث قررت أن تنوب عن بنات جلدتها وتصارعه بطريقتها الخاصة.

ولكن بدفعنا بالتحليل الى عمق أكثر يتضح لنا مستوى آخر: إن الشخصيتين المحوريتين تمثلان على المستوى القيمي، التناقضات الموجودة في ذاتنا والتي إن لم ننجح في توحيدها تؤدي بنا الى التمزق والى الاغتراب عن ذواتنا . فشخصية «شهريار» وإن مثلت شخصية محورية في القصة أو مثلت جنسها أي النوع، فإنها تمثل على الصعيد القيمي (التحليل النفسي) «الهو LeÇa» والعكس صحيح مع شخصية «شهرزاد»: أي أنها تمثل على الصعيد القيمي (التحليل النفسي) «الأنا الأعلى Le Sur-Moi» (أنا خاضع للأنا الأعلى)

ويمكن توضيح ذلك بالرسم التالي:

قد يبدو لأول وهلة أن «الأنثى الجماعية» أسبق في الحكاية من الأنثى الفرد. ولكن الوعي بجماعية الجنس صادر عن الوعي الفردي للجنس من جهة ومجانبة المصير الحتمي لكل أنثى بتعجل ملاقاتها بـ«شهريار» (فهي التي قررت أن تنوب عن بنات جنسها لتصارعه) من جهة أخرى. ونفس الشيء نقوله بالنسبة للذكر الجماعي (شهريار).

هناك عنصر آخر يؤكد ما ذهبنا إليه في هذا التحليل ، هذا العنصر يتمثل في شخصية «دنيا زاد»:

تذكر القصة بأن «دنيا زاد» كانت جزءا من الخطة التي وضعتها «شهرزاد» لتخلص نفسها وبنات جنسها من الموت المحقق. وهذا الجزء كان مهما، إذ لا يمكن لـ«شهرزاد» أن تقص على الملك كل هذه الحكايات دون أن يطلب منها ذلك. كما أن الملك لا يعرف ولا يعلم بما تحمله «شهرزاد» وتحفظه من حكايات عجيبة مشوقة حتى يطلب منها أن تقص عليه ذلك. ولهذا كان من الضروري وجود «دنيا زاد» الأخت الصغرى لـ«شهرزاد» التي ستطلب من أختها أن تحكي لها الحكايات التي تحفظها، وبهذا يعلم الملك بأن «شهرزاد» تحفظ حكايات عجيبة فيأذن لها بروايتها ريثما يطلع الصباح. كانت «دنيا زاد» جزءا مهما وخطيرا في الخطة مما جعل «شهرزاد» تأتي بها قبل زواجها وتعلمها ما يجب أن تفعله في ليلة عرسها قائلة :«إذا توجهت الى الملك، أرسل أطلبك فإذا جئت عندي ورأيت الملك قضى حاجته مني فقولي يا أختي حدثيني حديثا غريبا نقطع به السهر، وأنا أحدثك حديثا يكون فيه الخلاص إن شاء الله»(٢٤).

روايـــات الغــربة
قراءة في سيرة النعيمي المقنّعة

محســن جاســم الموســوي*

بقدر ما تتيح خطابات البوح والاعتراف الامساك ببنية نص آيل لـلانفراط في كل لحظة ، فـإنها تتيح للمتحدث، المتكلم المعترف، فرصة تجميع شتات أفكاره، محنتـه التي تستدعـي منه اطلاقهـا في هذه اللحظة. وتفريغ الكائن لخليل النعيمي (القاهرة: شرقيات ١٩٩٥) يمكن أن تعد ضمن هذه الخطابات ، كما أن فيها أكثر مـن انتماء لخط الكتابة الستينية ، تلـك التي ولجت الاعتراف مرة واحدة، سـاعية في دفقات شعـرية الى بلـوغ ذات المتكلم ، ومـن ثم معرفـة نقطة التصـادم بينه وبين الخارج ، لكـن هذه الكتابات ومن بين أبلغها تفريغ الكائن، لا تطمئـن الى هذا الخارج، كما أنها تجرده من أية (موضوعية) كتلك التي تبنيها الروايات الواقعية. فلا الخارج يمتلـك رصانته أو وضوحه، ولا المتكلم يدعي الهيمنة على ما يـدور حوله أو عنه. ومثـل هذا الانفراط في داخـل المتكلم، إنشراخ الثقة والطمانينـة وغيابهما، وكذلك تنـاثره وتشظيه لا ياتي عبر الكـلام وحده على الرغم مـن أن هذا الحكي هو وجـوده كله، «هذا المساء أريد أن أحكي» ولأن الايقاع يستدرجه الى ما هو عليه من حزن وتمرد يجتمعان عنده وعليه مرة واحدة، أضاف «أريـد أن أبكي» لكن الحكي والبكـى يستبدلان الكتابة عـن قصد، لأن «الكتابة صـامتة وبليدة»، كما يقول (ص ٧)، ففي «هـذا المساء أبحث عن ضجيج» (ص٧). ولكن ليـس الضجيج هو ما يريده، إذ ينبغي ألا يؤخذ دفق الكلام كما هو عليه، فثمـة تناقضات داخل البوح ، وهذه التناقضات هي التي تقودنا الى هذا النـص بصفته أحد أبلغ نصوص (ما بعد الحداثة) العربيـة، نصوص الغربة التي يبلغ فيها التشظي أقصاه. فذات المتكلم أشتات ، متنـاثرة «أبحث عن نفسي بين الأنقاض»، وهكذا تكون الصورة متحركة، تختزل في داخلها (الفاعل) والواقـع في آن واحد، كلاهما يتناثر ، وكلاهما يفقد سنده المطمئن أو الواضح أو المكتنز. أمـا الذي يبقى الفاعل ـ المتكلم وكذلـك النص منفتحين دائما ضد (تفريغ الكائن)، ضد استلابه وتفريغه من الحب والمواجهـة والتمرد، فهو هذا الرحيل، أو البحث بين الأنقاض، بقصد لملمة هذا الشتات، ومعرفة سر التصدع.

لكن النص يبتديء عند النهايـة الزمنية للرحلة ، فثمة لحظـة ضـاغطة كتلـك التي ينفجر عنـدها الحوار الدرامـي هي التـي تستدعـي منه هـذا الاسترجـاع، والبـوح والاعتراف والمكـاشفـة والمنـاقشة والتمـرد. ولهذا يجري تحديد هـذه اللحظة التي حانت لتوها بعد مراوغة وتباعد: «منـذ سنين وأنـا أريد أن أفهـم كـل شيء لكـن التغلغل المستمر بين اللحظة واللحظة يشل طاقة الإدراك ، ويعمي بصيرة النقد (ص٧)، ولا يعني اختيار اللحظة طواعيتها ، كما لا يعني صـلاحيتهـا ضرورة، ففي اضطـراب الأشيـاء والعالم والناس، تبدو «الحقيقـة» ضربا مختالا لا غير، لكنهـا تأتي الآن بين الـرغبة وغيـابها ، وبين الكلام والصمت، ولهذا «كنـت أريد أن أبدأ المواجهة الأخيرة، أخيرا، تلك المواجهـة الحاسمة التي كنت أنتظرهـا منذ أول الليل (ص٨). ومثل هذا الاختيار سيقودنا الى معـرفة تاريخه خلال عشرين عامـا، ظن خلالها أنه بلـغ نهاية المطاف وتمكـن من الاستقـرار كما يبتغيه بقيـة البشر، أولئك الـذين بلغـوا التدجين، وأصبحـوا قطيعا مفـرغا كـذلك المبتغـى والمراد في حملة التـدجين الـواسعـة. لكـن وعيــه بمنظـورات الأشيـاء، ظروفها، تغيراتها، التباساتها، يجعل من الصعب عليها الكذب والإدعاء، فـلا اللحظة ميسورة، ولا الأمور بـادية بيسر، لكـي يتمكن مـن التغلغل في داخله، أو في مكنونات الأشياء والناس:

«لكـن الظلمـة التي غيرت الملامـح والحصـون، غيرت، في الآن ذاته وضع المواجهة وموضوعها. فلم يعـد الأمر يثير الـرغبة بـالحديث ولم يعـد الصمت لائقا بالمقام»(ص٨).

هذه اللحظة الرمادية هي التي تقودنا الى المقاربة بين هذا النـص وبين الحوار الدرامـي الأحادي، كما أنها هي التي تبعدنا عـن هذا المفهوم باتجاه تمييز هذا النـص، بصفته أحد نصوص الغـربة والاغتراب في مفهومـات ما بعد الحداثـة التي لا تعدو كـونها وعيا بـالانفراط الشـامل للعقـائد والأنظمة.

لكن هذا الاختيار يعنـي القدرة على القرار، وهو فعل يمضي متواطئا ضـد (التفريغ) ، ولـهذا تراه يستجمع نفسـه ثانيـة في خاتمة هـذا «التنفيس عن كرب» (ص ١٦٣)، ليقول عـن هذا التنفيس أنـه كلام. وأنـه معـادل للحيـاة. ومرة أخـرى يجري إعـلاء الكـلام على النـص بهذا المعنـى، فالتنفيـس يعني أن نحيـا «وأن نحيا يعنـي أن نستمر في حربنـا التي لا تتوقف ضـد تفريغنا» (ص ١٦٣). وبـدل الخوض في المفـاهيـم، أو الانجرار وراء ما يخلق البطل من أفعال قد تنتهي له وجوده ، يظهر المتكلم كما هـو عليه عندما بدأ رحلته بجواز مزور قبل عشرين عـاما باحثا عن الخلاص في أوروبا ، عارفا في تلـك اللحظة وهو يقضي الليل على السـاحل انـه وحيد وغـريب في وطنه وفي الخارج . ولأنه كذلك أجرى مراجعته لنفسـه، ليستنتـج أنـه على الأقـل أبقـى على إحساسه مهما كان ذلك مرهقا ، فهذا الاحساس «قد يدفع بي ذات يوم الى سـاحة الفعل المنتظر» (ص ١٦٤)، وهو احساس يقاوم بـه عملية دفع أمثاله الى قطيع اللامبالين ، كما يقول .

ويتخذ النـص في النهاية شكـل المكاشفـة ، التي بدأت منـذ «أول ليلة» ليستعيد فيها تـاريخه ، وحياتـه، مواجهـا نفسه أولا في هـذه الغـربة . لكنها المواجهة التي لا تتحقق إلا بمجادلة الآخر، المرأة التي تطل على داخله وأسئلته واستنتاجاته بـآراء أخـرى، وافتراضـات ثـانيـة، وكـذلـك باختـلافات جوهـريـة في المنظور، تجعله يـراها مسرة مـرة وعبثـا لمرات، قبـل أن يضطـر الى الانسجام مع تحليله السابق لطبيعة التشظي في داخل الفاعل ـ المتكلم، الذي ينبغي ألا يركن الى ما هو مطلق أو افتراضي في حياة متقلبة، حادة ، يصعـب فيهـا جمع رأسين على مصير واحـد. ومثـل هـذا التخلي عن المقبـولات والمطلقـات لا يأتيه سريعا، فهو نهاية رحلة، يعلن فيها رفضه أو عدم اهتمامه بتدخـلاتها وخلافاتها، «لم أكن أبحث عندك عن تأنيبي أو تأثيمي»، كما يقول، وهو يجد لـديها «المجابهة» (ص ١٦٥) لا غير ، وبمثل هـذا الوعـي فقط يستطيـع الخلاص من اعتقاده بأن مصيرهما مشترك، «لم أكـن أعرف أن تطـور العقـول ، هـو الآخـر، مثـل تطـور الأجسـاد ، مختلـف لا مـؤتلـف» (ص ١٦٥). والرضوخ هنا يتماشى مع التحليل الذي يجريه لمسيرته فثمة حق للمـرأة الشريكة قد لا يضمن

* ناقد وأستاذ جامعي من العراق يقيم في تونس.

التشابه بين الاثنين، وقد لا يقود الى تطابق المواقف والآراء، مهما بدا هذا الأمر مكدرا للفاعل الذكر.

وإذ بدا الكشف منغصا للمتكلم إلا أن (ما بعد حداثية) النص، تشظيه وتناثره أمام وقع الأحوال والناس، يتيح للقاريء أن يشهد على مأزق يضطر الذكورة الى التخلي عن هيمنتها لتفسح المجال (اضطرارا) للأنثى لمزاولة فعلها، مختلفا مرة، وتأثيميا يدين المتكلم مرة أخرى: لكن الأدب بصفته خطابا هو ما يتيح لنا أن نبصر مثل هذه المجابهة، فالكلام عندما يأتينا مدونا يكون قد تحرر من كوابح التأمل والمراجعة والتعقل، ولهذا يفترض المؤلف أن نتعامل معه كما هو، هذر في آخر الليل، لكنه الهذر الذي لا يأتي لمجرد استجابة الذات الفاعلة المتحدثة لاغراء اللحظة الليلية، مهما كانت هذه اللحظة مليئة ومشحونة ومتوترة، فبدون حضور آخر قد يبقى الهذر مختنقا في الصدر، لا مخرج له غير العناد و(الثأر) والعدائية، مواصفاته التي يكتشفها عنه الآخرون كلما ارتطمت حالاته بجدران الخارج أو كلما انغلق هو نفسه أمام انفتاحات الآخرين، كما هو حاله إزاء النادل وصاحب الكلب، أو حتى معها، كلما ردته منوهة برفض الآخرين له، تمييزا لقبولهم لها، وانسجامها معهم وبينهم (ص١٥٥). ولهذا تظهر شخصية المتكلم وقد عاشت وتعيش ظنا سابقا، وهما ما، وخيبة مستمرة، وكل الظن والخيبة يتقاطعان مع كل ما هو خارج عنه، ابتداء بالمرأة الشريكة، التي افترض فيها الموافقة والمصادقة والتطابق والائتلاف. ولصعوبة ركونه بصفته (الشرقية) الذكورية تحديدا لمتغيرات الحال تمركزت الأفكار عنده وكذلك لبوسها الكلامي عند هذه البؤرة، حيث الحضور الجسدي للأنثى الشريكة مرة وتداخلها النفسي والمبدئي والفكري بتاريخه مرة أخرى يجعلان منها نقطة الانتباه والمواجهة والصد والرد والمعاكسة، منها تنطلق الكلمات باتجاه الكشف عن ذلك التاريخ وتلك المواجع والآلام والخيبات التي يتشكل منها خطاب الغربة الذي يتماهى مع الشعر، فيضيع فيه أو يظهر عنه، كما يتبين بعد حين: لكن تناصيات خطاب الغربة، هضمه واستيعابه واقتباسه عنها تحديدا، تضعه داخل مفارقة ساخرة ومريرة. فهو اذ يتموضع زمنا بين ابتدائه، في لحظة ليلية مسترجعا ما جرى منذ عشرين عاما، يتباعد عن زمانه الحالي، مكانه الباريسي، الذي أسقط نفسه بقوة على الأنثى، فأتاح لها مهادا أوسع، وهامشا ما تؤكد فيه مشاغلها واهتماماتها، تستكمل فيه ذاتها، وتتمدد فيه بديلا مفضلا للشام المهجور فظهرت علامات ذلك في حرية خطابها المنصص، تحررها من ذلك الأسر الذي لم يزل الذكر يحن إليه كلما تداخل في ذهنه بالحرية في الملبس والمشتهى والمأكول والمشموم: «الأوراك الدمشقية كانت حرة»، هكذا يقول «تلعب بها الريح تداعبها الشمس. أوراك تجرنا وراءها. ونتجر. نتبعها من الريح الى الريح. نرى نزيزها المرتبك الفضاح. تلمسنا قبل أن نلمسها» (ص ٦٢). أما الأخرى، فقد «قامت؟ سحبت خلفها، وركيها، بالأحرى، وركان هائلان لجسد شبه نحيل. وركان محشوان حشوا، في قماش من الجينز السميك. لكأنهما يحتميان به من العيون» (ص٦٢). وهذه المقارنة ليست منقطعة عن تشكيلة الخطاب الأساس، انفصالها وتقابلها ما بين اثنين، ذكر وأنثى، باريس وشام، غيوم وشموس، جليد وأنهار، بنايات عمودية وأنفاق، أقمار تتلوى «غائبة» وأخرى خجولة (ص ٤٤و٦٠). لكن هذا الانفراط وذاك التقابل يحيلان على «غريب» متكلم تنشق ذاته في أكثر من زمن وموضع، ويريد أن يمنع نفسه من الانخراط بين القطيع. وإذ تعني الرغبة مصادرة لأخرى في ظل عالم تشغله اهتمامات لا انسانية، يبدو التقاطع بين المتكلم والمرأة، الذكر والأنثى، أساسيا لا مرد منه، فهو يعلن نفوره من المرأة: «كان يكفي أن أستدير لأراها خلفي، وأن أراها هو أن أرى (أوهامي). أوهام الحياة الأولى التي بدأت تتجمد مثل الماء المضروب، عيوب في عيوب» (ص٨). لكن هذا التململ ينبغي الا يؤخذ بظاهره، فالكلام ملغوم، بمعنى أنه يحمل في داخله بذرة فساده، فأوهام الحياة لصيقة به، قلما يتمكن من التحرر منها، لكنها بعد هذا الاسقاط وذلك الاقتران يقول أيضا «وهذه المرأة اللاصقة بي، كيف أستطيع ابتكارها وانكارها هو المطلوب» (ص٨). وسواء ظهرت وليدا لابد منه أو أنها هامشه الذي يلقي باللائمة عنده بين حين وآخر، فإن صوت الأنثى يحيد عن اطلاقاته وتعميماته كلما وصفها «بالدودة» (ص٥٦) و«الرنين المزعوم» (ص ٧٨)، المتداخل بـ«السلطة» (ص ١٠٢)، فها هي تعيد إليه مستلزمات العزل بين الأشياء والأفكار: «فالفراش المشترك» (ص ١١٧) لا يصادر الفوارق بين الاثنين، ولا يعني مصيرا مشتركا ضرورة، تقول «فكرة العيش معا (حتى الموت)، لم تعد تغريني. من حكم علي بالاعدام؟ العدو المشترك الذي أخفتني به، طيلة الأعوام البائسة المنصرمة، لم يكن إلا عدوك أنت. ولست أدري لم يتوجب علينا أن نعيش وهما مشتركا، وهم الحياة الواحدة والسلوك الواحد، والحب الواحد. تصور! ونحن لا من نفس العقل، ولا، من نفس النظام» (ص٥١).

وليس صعبا تبين ملامح الخطاب النسوي في هذا التنصيص، لكنه على صعيد الخطاب برمته ينبغي أن يؤخذ مقروءا بمستويات مختلفة، أحدها إسقاطه على الخطاب الذكوري، بغية هدمه وزعزعة بنيته وأحكامه، وثانيها يخص مسيرة الذكر ـ المتكلم الذي يكتشف أن الألفة والتآلف والترتيبات الاجتماعية للزواج أو مثيله لا تعني مصادرة الاختلافات والتباينات. ولهذا يجمع صوت الذكر المستويين في أكثر من مناسبة يقر فيها بوجود «سوء تفاهم جذري» (ص٤٤). وكلما أراد الاستعانة بتراكمات تاريخ وعيه الثقافي، نكده وتمرده، كلما جاءه الخطاب النسوي متباعدا عن عنايات الرومانس، فوليدة هذا الخطاب تجابهه برأي مغير «أنا لست أمك..» (ص ١١٣)، وبهذا لابد من الوعي بما يرمي إليه النص، فخطابها يحيل الى آليات التكوين الفرويدي، مستهدفا اسقاط شبكة الاحالة والتبعية والانشداد، بينما يضطر خطابه تحت هذه المجابهة ومثيلاتها (ص ١٦٥) الى الاعتراف بالتناثر والتشتت بموجب آلية مغايرة جزئيا هي التي تحيل على التفسير اللاكاني (Lacan) بشأن المرآة ــ المرحلة، فأنت كما كنت طفلا ترى صورتك، لكنها ليست الا صورة، انعكاس وآخر يؤكد المقاربة بمثابة إتيان حاسم بالخطاب الى قاعة لا الى عتبته فحسب.

ويبقى هذا الهدم قائما، مزدوج الانطلاق، فهي تعلمه أن البدايات تقررها الحاجة، لا غير، وكل ما تقرره الضرورة آفل أو ميت في وقت لاحق: «كنت أبحث عن أحد يبحث، هو الآخر، عن أحد ولقيتك. وحدث ما حدث. الآن علينا أن نتخلص من «الجثة». علينا أن نغسل أنفسنا منها» (ص٢٢). وكلما نظر بارتياب الى تمرداتها الأنثوية ضد الخطاب الذكوري، جاءته باشارة الى ماهية تمرد الأنثى ضد «أنظمة اجتماعية تناصر هذا الاحساس الذكوري بالتفوق...» (ص ٢٨). وبينما يعتبر المتكلم الذكر تمرده ضد الأنظمة (مبجلا)، كما تقول، فإنه يضطر بموجب تراتبية الحضور الاجتماعي الى الارتياب في تمرد الأنثى ضد هذه الأنظمة. أي «أن تمردي ضدها»، يعد في منظور الرجل، كما تضيف «تمرد ضدك أنت» (ص ٢٨). ومثل هذا التناص، اشتباك الكلام في فضاءات حوارية، يطلع القاريء على منظورين أو أكثر. فلا الرجل المدان منحاز كاملا الى الخطاب الذكوري بدليل قدرته على تبليغ القاريء بما تقوله الأنثى، ولا الأنثى هاجرة كليا لموقع التمرد والرفض.لكنها حاملة خطابا مغايرا، نسويا يريد أن يتموضع

داخل ما هو مهيمن، ولهذا يستعين بالادانة والتأثيم: فالرجل ـ المتكلم «خلفه طاغية» (ص ٥٧)، و«أحمق عنيد» (ص٢٤)، ويناقش كأنه العارف المطلع (ص ٥٩)، وهو يرى بالمقابل أن العواطف تشيخ، والكلمات كذلك (ص ٧١)، وإن كلامها لم يعد يستثير لديه الرغبة في الفهم، لأن «الفهم هو الآخر قبول. إنه علاقة عاطفية قبل كل شيء. نحن لا نفهم ما يقول من لا نحب» (ص١٢٥). لكن هذا التباعد لا يأتي من فراغ، فثمة إدراك أوسع للعلاقتين بين الجنسين ينساق بموجبه المتكلم الى تبرير الهوة المتزايدة بين الذكور والاناث، فهي تستجيب الى «التوصل الحسي»، كما يقول، لأن «علاقتها بالرجل مثل علاقتها بالماء، تستحم به وتتسخ، لتستحم به من جديد» (ص ٤٠). بينما لا يدفعها حبه البائس أو التماس الحنان منها الا الى المزيد من التباعد، ما بين اخفاق المرأة وهشاشة الرجل (ص ٤٠). لكنه عندما يموضع المنظور في إطار أشمل يرى أن تفريغ الكائن من «طاقة الحب العظيمة» لا يبقى عنده غير الانسلاب» (ص ١٤١). وبينما يبدو المتكلم عارفا بخطر الانسلاب، ثمة خطاب غائر في ثناياه يطالبه بالاعتراف بخلوه من الحب أو حتى من الرغبة الحقيقية (ص ١٤٢). هكذا تعلمه، وهي تفصح عن رغبتها فيه عندما قررت بدء العلاقة. «كنت تبكي، وكنت أحوم حولك. منذ رأيتك قررت أن تكون لي» (ص ١٤٢). ومرة أخرى فإن تسلل خطاب الأنثى يفعل ما هو مغاير لنيته المعلنة، فهو لا يعذب أحدهما أو كليهما الآن، لأن اعترافها يحرر العلاقة من الرومانسية، بينما يوقظ عنده الحس بغياب الحب، ذلك الغياب الذي يقترن عنده بالانسلاب، أي ببنية الماكينة اللاانسانية التي توجد القطيع. وإذ يصعب اسقاط التفسير على صوتها الصريح القاطع، بصفته رافضا هو الآخر، تتبين أمامنا قراء طبيعة اكتناز الكلام بأكثر مما هو ظاهر فيه. ما بين معلن ومضمر، جامع وهادم.

لكنه يلقي بخيوطه عند بؤرة الاغتراب: فصوتها الذي يتسلل في ثنايا خطاب الذكر المأزوم ليس صوتا مزعوما، كما يرد لنا أن نفهم(ص٧٨)، فهو صوت ينتسب الى الخطاب النسوي في مسعاه للخروج أولا من رتبة التراتب السائد، ولهذا تقترن فيه السيادة الذكورية بالسلطة، بينما يدفعه التمرد الى «عدوانية» الرد، تلك التي تجعل المتكلم الذكر يفرزه على أنه ينتمي الى صورتها «الزائفة المخيفة» التي لا علاقة لها بتلك التي تبعث فيه الحنين لكي يعود «الى الشام، أن أعود إليك لا الى صورتك ..» (ص٩٩). بينما يأتي صوتها قاطعا «اسمع : إذا كنا تركنا الشام معا، فلن نرجع إليها معا. وإذا ما رجعنا، فلن نكون من غادراها» (ص٢٨). وإزاء ذاك الحنين وهذا الانتماء للتغيير تتبدى أمامنا محنة تباين الغربة والاغتراب، فالأنثى داخل الخطاب المذكور، متسللة في ثناياه، يسرها الانتماء الحالي الى عالم لا يمقتها كما هو حاله إزاء المتكلم الذكر (ص١٥٥). أما الذكر فإن اغترابه المعروض في خطابه أساسا متعدد الجوانب، مشتبك التفاصيل «شديد الاختلاط» (ص ٧)، كما يقول

ولربما بدت الغربة متجسدة في لحظة «مواجهة المحيط» (ص٣٠)، تلك التي جاءت به هاربا باحثا عن ملجأ. «اللحظة التي أجبرت فيها على الوقوف وحيدا، ذلك الليل هي التي فجرت مشاعر الاحتقار العميق عندي. احتقار الشرق، واحتقار الغرب» (ص٣٠)، وهي لحظة الغربة أيضا التي دفعت به الى الكلام، والحكي، «فوق تلة سان سيباستيان الصغيرة الموحشة». وبينما يمضي الصوت مأخوذا مرة بالانتقاد الذاتي، ومرة أخرى بالرد عليه، فإن تفكيك الذات والهوس والقراءة والحرب الدائمة مع نفسه ومع الآخر هي موضوعاته وانشغالاته لكي يبقى حاملا معه «لا» (ص ١٣، ٢٥، ٤٥، ٥٤). وهكذا يأتي ضغط العالم، مصادرته عبر الصورة لكل انسانية البشر ومحنتهم (ص ٦٤ – ٦٥) ليدفع به الى استعادة «لا» أو الامساك بها لئلا ينتهي هو الآخر مستلبا وخاضعا لما هو آت إليه. وكلما استعاد ثقافته الأسبق، تلك التي تدعي الأحقية والدقة والحقيقة، جاءه الكلام محكما كأنه بنيان قائم، لا مجال لمناقشته، (ص٤٦)، وهو ما لا يوافقه الآن، إذ أنه يحتاج الى تفكيك ذاته، معرفتها أيضا، بما يحتم أن يكون الكلام قادرا على استنهاض هذا الانفراط والتشتت. ولهذا يأتيه الصمت مرات كأنه الحل،يستدرجه حتى يتآلف معه، هل أنت أخرس، هل أنت أطرش ،تسأله المرأة (ص٧٠)، وهو يرى نفسه أكثر انسجاما مع هذا السؤال في محيط لم يعد يمكنه من قراءة نفسه أو قراءة الآخر. لكن هذه الاستساغة للصمت تتموضع في مقام الحيرة بين الشام وباريس، فلكل منهما صوره وآثاره : فالقديم الذي فر منه لم تزل صوره تثير لديه اللوعة والشوق ولربما القدرة على اشغال مكانة ما تحرره من فراغه وغربته. بينما لا يأتيه المأوى الجديد بغير سلسلة من الفراغات، تتسع مرات في المقهى أو عند الطابق العلوي الذي يسكنه، عند الزجاج المكسور (ص٩٦)، والأمطار الميتة (ص١٠٦)، والزجاج المعتم (ص١٤١) الذي يجعل كل شيء ميتا (ص ٤٢). باريس قد تكون دخانا (ص٢٤)، وقمرها (ص٤٤) بارد ليس كأقمار الشام الخجولة . إن قمرها «يتلوى غائبا» (ص٦٠)، بينما لا تنفتح أبوابها الا على المزيد من الوحشة، قد تمزقها صور تصادر الانسان وتبيع موته المجاني أو المقصود كأنه قضية منتهية ومحسومة ولابد منها. وليس صعبا تبين القراءات التي يتلبسها النص وتسكن وعي المعترف، منذ أن كتب فيها كلود جوليان في انتحار الديمقراطيات، وناقشها عشرات الكتاب، الذين لم يكن Spurr آخرهم في بلاغة الامبراطورية. لكن القراءة تتبدد داخل النص، وتنتشر، ملتحمة في ثناياه.

بمثل هذه التعارضات والتقابلات يشتغل الصوت وهو يريد أن يتفحص ما هو فيه، يغوص في جزئيات وجوده، ويتعامل معها بصفتها مشكلة تستدعي التوقف والتحليل، وحتى عندما يجد ضالته في عناصر تشويق مكونات واسعة للحياة التي تستدرجه، لا يرى غير مجموعات من البشر، لا سيما النساء، حاملات في داخلهن أو في أجسادهن ما يشتهي أو ما يغيب. فالطويلة تذكره بشيء، كما أن القصيرة تستدعي عنده شيئا مكملا آخر. وبمعية هؤلاء، هناك العشرات التي يمر بهن صوته، باحثا عن نفسه بينهم، أو في المقهى، أو في الطابق العلوي الذي يسكنه لا يجد في النتيجة غير العتمة، والدخان والقمر الذي يتلوى، بينما يضج في ذهنه خرير بردى والخابور، وحرية الطيور، والنساء المثيرات، هناك حيث لم يتبق له غير بقايا صور، تتجاذب كلامه مرة كالأوتاد ومرة أخرى كمساحات تقدم له ترقيعا محببا لما هو فيه، أي الوعي بالتمزق والتشتت، والغربة، في ظرف يصيح به كل يوم، أن يكون فاعلا، لئلا ينحدر هو الآخر الى حيث يجري تفريغ الكائن، خاليا من السؤال وبالتالي من الرأي والفعل والحب!

وهكذا فإن انتساب رواية خليل النعيمي لما بعد حداثية النصوص يتأتى من مجموعة انشغالاته الفعلية، ومشاركته في حوارات العصر التي تدفع بالمثقف ثانية الى أمام لئلا يبقى بين أولئك الذين يلفهم حاليا تعبير (خيانة المثقفين) : وإذ يرتقي خطابه الى مستويات هذه النصوص، يحق لنا أن نقول إن ثمة انتقالات حقيقية، مستجيبة لما يجري وحافلة بما تؤول إليه الأحداث، تجعل من الأدب مكتنزا بالنظرية بعدما أكلته حيرة العجائز وتشويقات الوصافين، إن تفريغ الكائن تقف عند «العتبة» التي تتكرر مفهوما في الرواية بدون شك، لكنها وقفة المتسائل لا السائل المسكين.

محيي الدين اللاذقاني
آباء الحداثة العربية

مصطفى رجب *

إن مصطلح الحداثة والذي يعد من أكثر المصطلحات انتشارا يعد أيضا من المصطلحات سيئة السمعة، في غمار هذا الموضوع يدور كتابنا الجديد «آباء الحداثة العربية» لمحيي الدين اللاذقاني، الصادر حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب والذي يقع في ٢١٤ صفحة من القطع الصغير ويتكون من ثلاثة مداخل خلاف المقدمة والتي يوضح فيها سوء سمعة الحداثة حيث إنه لا يوجد ما هو أكثر صعوبة في الفكر والفن من عملية اعادة الاعتبار لمصطلح سيء السمعة، ومهما حاول المبدعون - كما يقول المؤلف - والنقاد العرب أن يرفعوا من شأن حداثتنا المعاصرة، فإنهم سيظلون يعترفون ضمنا وفي دوائرهم المغلقة بأن تلك الحداثة لم تزدهر بالشكل الصحيح والمفترض، لأنها غرست قصدا أو عن سوء تقدير خارج تربتها الجمالية، واعتنت بالمستورد، والمنقول، والمترجم، أكثر من عنايتها بالأغصان النابتة من جذور تراثية لا تقل حداثة عن المعاصر.

ولعل الذين نظروا الى أبي نواس على أنه بودلير العرب، والى أبي تمام على اعتباره مالارميه العرب كانوا يؤسسون من حيث لا يحتسبون لاتباعية جديدة لثقافة أخرى وليس لحداثة تنبثق من جذرها التراثي، وتتسامق في فضائها الطبيعي، ومحيطها الفني الذي يقبل كما يقبل في مراحل كثيرة من عمر الثقافة العربي وآدابها الناضجة فكرة التلاقح والتبادل بين الثقافات الانسانية بشرط ألا تتخلى أية ثقافة عن بصماتها، ومكوناتها الوراثية التي تشكلت عبر العصور لتحافظ على ملامحها.

ويقول المؤلف إن من سوء حظ الحداثة العربية المعاصرة بجيليها التأسيسي والتأصيلي معا، أنها دخلت في متاهات الحداثة الزمنية، وأهملت حداثة النص الذي يتجاوز بقدراته على الاشعاع جميع شروط الزمان والمكان، ومن هذا المنطلق فإن الآباء الحقيقيين للحداثة العربية لا يمكن البحث عنهم في صفوف الذين نظروا وأبدعوا خلال أواخر القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين، إنما لا بد من الرجوع الى العصور الزاهية للثقافة العربية للعثور عليهم، وفي طليعتهم: عمرو بن بحر الجاحظ مع الحسين بن منصور الحلاج وأبي حيان التوحيدي، فقد كان لهؤلاء النفر، وغيرهم من المبدعين الكبار فضل كتابة النص النضر الذي يحمل رغم ايغاله في القدم معظم مقومات الحداثة، ويخترق حجاب السنين، ليصل إلينا بكامل نضارته، وبخضوره ومراميه، وحمولته المثقلة بالرموز والمعاني.

لقد وقع حزب الحداثة العربية المعاصرة بشقيه الفرانكفوني، والانجلوسكسوني في الأوهام نفسها التي تحكمت بفكر عصر النهضة في لهاثه المستميت للتغريب دون النظر الى المعطيات الحضارية العربية، وحاول أن يلعب دورا في صراعات عالمية معقدة بين الثقافتين الفرنسية والأمريكية، الحاضنة الجديدة للإرث الانجلوسكسوني، ثم وجد ذلك الحزب نفسه هامشيا، أحيانا ومعزولا أحيانا في إطار الثقافة الكونية والمحلية على السواء، وذلك لعجزه عن عقد أواصر تلك الصلات التي لا تنفصم ولا بالمستطاع انكارها بين الموروث الحضاري والتطلعات المستقبلية لكل ثقافة طموحة. إن خطورة الفن تنبع من أنه الأب الحقيقي للثورات، والابن العاق للقواعد والأصول، ومن جداليته هذه التي يبدو على ظاهرها التناقض وفي باطنها الانسجام، تبدأ معظم حركات التغيير التي لا يظل لها إن فقدت التوازن بين موروثها ومعاصرتها إلا أن تعترف بالفشل والقصور وهذا ما لم تفعله حركة الحداثة العربية المعاصرة، التي تمتلك قدرة فائقة على نقد الآخرين، دون أن يكون عندها الجرأة على نقد الذات والمنجزات.

لقد حقق الآباء الحقيقيون للحداثة العربية (الجاحظ، الحلاج، التوحيدي) تجديدا ملحوظا يتطلبه كل نظام معرفي، فكانت نصوصهم النضرة فتحا جماليا وعقليا استجابت له الروح العربية في مختلف عصورها.

إن تراثنا العربي كما تمثل في هذه الرموز وأشباهها يمتلك قابلية التحول الى طاقة حيوية دافعة تخصب كافة التيارات الفكرية والفنية المتواجدة حاليا، وتلك القابعة في رحم الغيب وكل ما ينقصه القيام بذلك الدور إعادة تقديمه بأسلوب معاصر، والنطق بالمسكوت عنه من محاذيره، وإنارة المظلم والملتبس من أسراره وخفاياه.

بعد عدد من هذه الأفكار المقتحمة التي ضمتها المقدمة الجميلة التي بدأ بها المؤلف نصل الى حافة المدخل الأول للكتاب وعنوانه «نزهة على شواطيء ابن بحر، الجاحظ في مرايا الأدباء والسياسيين والنساء»، وهنا يؤكد المؤلف أن تراث العربية الأساسي في النثر الفني يقوم عمليا على اثنين هما: ابوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، وأبوحيان التوحيدي. فالجاحظ في أمة العرب مثل أرسطو عند الاغريق، ما من فكرة إلا واليه تعود، ومن من علم إلا وعنده منه نصيب. ولم يكن القاضي الفاضل يغالي حين قال عن المعلم الأول وأثره في أدباء العربية «أما الجاحظ، فما منا معاشر الكتاب إلا من دخل كتبه الحارة، وشن عليها الغارة، وخرج وعلى كتفه منها كاره وكما يقول مؤلفنا فإن أبلغ ما في الكتابة هو قدرتها على البقاء، ونجاحها في مخاطبة الانسان في كل زمان ومكان، وكتابات الجاحظ من هذا النوع الذي يطرب له أهل القرن العشرين بالمتعة نفسها التي تلقفها بها رجال القرن الثاني الهجري. فالمعنى ما يزال مشحونا بالطاقة والحيوية والديباجة ما تزال على ما كانت عليه من حسن ورواء، فكأن الجملة عنده جوهرة لا تزيدها الأيام الا لمعانا وبريقا.

وسر حبنا للجاحظ في هذا العصر بالذات ينبع من حديثه عن زمن يشبهنا فكأنه - رحمه الله - كان ينظر الى أيامنا حين قال: «خفض عليك أيها السامع، فإن الخطأ كثير غامر، ومستول غالب، والصواب قليل خاص، ومقموع مستخف، وكنت أتعجب من كل فعل خرج من العادة، فلما خرجت الأفعال بأسرها من العادة، صارت بأسرها عجبا، فبدخولها كلها في باب التعجب، خرجت بأجمعها من باب العجب».

ويكمل عمرو بن بحر هذا النص الشجي من رسالة «الجد والهزل» بقوله: «فالصواب اليوم غريب، وصاحبه مجهول، فالعجب ممن يصيب وهو مغمور ويقول وهو ممنوع».

إن أخطر أنواع الكتاب كاتب يمرر رأيه دون صراخ، وكانت عند الجاحظ تلك الميزة التي مارسها بأقنعة مختلفة، واستطاع أن يهجو الفرس في عز تسلط آل ساسان على مقدرات الدولة العربية الاسلامية، ولا تستطيع اليوم إلا أن تعجب من تلك

★ .أستاذ جامعي من مصر.

المناظرات البريئة بين (الكلب والديك) التي ملأ بها كتاب الحيوان، فإذا أعدت قراءتها ــ وعينك على ما بين السطور وليس على السطور نفسها ـ وجدت نصا أدبيا جادا يغوص في أعماق السياسة، ويفاخر بين الأجناس، والقصائد والثقافات، ويحتاط لنفسه وسلامته فيضع تلك المصائب الناطقة الكفيلة بقطع الألسنة والأرزاق والأعناق، في أرق الأساليب وأكثرها جاذبية وبعدا عن الشبهات.

ويعرف لنا المؤلف الجاحظ قائلا «في المدينة التي ولد الاعتزال في مسجدها حين ترك واصل بن عطاء حلقة الحسن البصري، ولد الجاظ وخطا أولى خطواته في مجتمع مركب كل ما فيه يشجع على شحذ الذهن. وتفتح الآفاق والإقبال على المعرفة . فقد كانت البصرة ككل المدن البحرية الهامة في التاريخ، حرة منفتحة، متسامحة وتضم أخلاطا من الكلدانيين والفرس واليونانيين والأحباش والهنود، وكانت الحياة العقلية في القرن الثاني الهجري في أوج تفتحها. وقد فتح عمرو بن بحر عينيه على الدنيا، ليجد نفسه بين أبي عبيدة، والأصمعي، وأبي نواس، والنظام، وفي بيئة تحترم الثقافة، وتعز الكتاب والكتابة، فوزع وقته بين بيع السمك ودكاكين الوراقين والاستماع لشيوخ علم الكلام. ويبدو أن شغفه بالعلم قد دفعه الى اهمال عمله، والعجز عن القيام بمتطلبات بيته.

وبعد رحلة ممتعة على شواطيء كتب الجاحظ يقرر المؤلف أن وصف كتب الجاحظ بحدائق القلوب ومتنزهات العقول فيه الكثير من الصدق، فمن غيره يخطر له أن يكتب عن أحمق هندي يتعصب ضد الفيل، وعن بغل يفاخر الأسد، ومن غيره يفرد فصلا لكتاب أبي العبر جامع الحماقات ومأوى الرقاعات أو يكتب رسالة مطولة في مفاخرة البرصان والعرجان، أو يتندر ببخيل ينام على سرير من القصب الأملس ظنا منه أن البراغيث تنزلق وتزل قدمها على القصب، فلا تصل إليه، ومن يستطيع أن يلخص البلاغة بحكاية نبطي اشترى أتانا فلما سئل عن سبب شرائها قال: «أركبها وتلد لي» فجمع بهذه القصة البساطة والايجاز والاحاطة بالمعنى وجودة السبك، وترك الباب مفتوحا أمام سوء ظنك بميول صاحب الأتان، وهكذا لخص أبو عثمان كل ما يمكن أن تقوله عن البلاغة من تعريفات طويلة بطرفة قصيرة وجملة من كلمتين.

وبهذا الأسلوب البديع، وتلك الثقافة العميقة التي زانتها روح شفافة طريفة صار الجاحظ سيد كتاب العرب، والأب الحقيقي للحداثة العربية، فالحداثة ليست مرتبطة بالتاريخ، وعلاقتها بالآداب والفنون لم تبدأ في العصر الحديث لأنها كنت موجودة دائما كنضارة أسلوبية وتصويرية وكروح تسري في النصوص واللوحات منذ أناشيد الرعاة ورسومهم في العصر الحجري والحقب البرونزية.

ويأخذنا المؤلف بعد حديثه الشيق عن الجاحظ الى المدخل الثاني «فصول منسية من التصوف السياسي التاريخ السري للحسين بن منصور الحلاج» ويجذبنا بأسلوبه الجميل حين يتحدث عن الحلاج فيقول «يثير سلطان الملامتين أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج للمبدعين والنقاد العرب الذين ربطوا حداثتهم بالغرب وجعلوه مرجعهم الفني أكثر من مشكلة، وتقوض سيرته وكتاباته الكثير من دعائم ذلك البنيان الوهمي الذي شيدوه منذ أمد، ووقفوا يتأملونه بإعجاب طاووس مثير، ويحاولون فرض معطياته ونتائجه على الأجيال الجديدة بإرهاب فني لا يقل خطرا عن الارهاب الفكري الذي ساد في أيام الحلاج.

ومصدر خطر الحلاج على هؤلاء الذين يدعون محبته ينبع من نظريته الفنية وأسلوبه السياسي معا، فهو ليس أحد الرواد الأوائل للقصيدة الحرة، ولا صاحب الفتوحات السريالية الأولى فحسب، لكنه فوق هذه الريادة الفنية التي وسعت من أفق الخيال العربي منذ القرن الرابع الهجري يدحض بقناعاته، وأفعاله ونهايته الدموية الفاجعة مزاعم كل من يجرؤ على القول بفصل الفن عن السياسة، والأدب عن المجتمع فهو يقدم من خلال سيرته الجريئة حجة يصعب ردها عن نشوء التصوف الاسلامي في تربة سياسية متمردة وازدهاره فيها لحقب عديدة قبل أن يتم صرفه عن مساره بضغوط سلطوية أحالت التصوف الى شطح ورقص وحلقات مجاذيب معزولة عن التيار الفاعل في الحياة والمجتمع».

ويجوب بنا المؤلف في رحلة فريدة من خلال تراث الحلاج الفني وريادته للحداثة وتسييس التصوف حيث يقول «إن تسييس التصوف الذي يرفضه كثيرون بحجة الحفاظ على نقاوة التجربة الروحية مسألة تحتاج الى إعادة نظر، وإذا كان الذين ربطوا الأشكال الفنية الجديدة في الشعر العربي بظواهر أدبية فرنسية، وقبلوا دون مساءلة بالنتائج التي توصل إليها ماسيبيون وغيره من المستشرقين بشأن التصوف الاسلامي يعجزون عن القيام بتلك المهمة المؤجلة فإن الذين لم يتم استلابهم بالكامل، والذين يرفضون الوقوع تحت طغيان الحضارة الغالبة وتياراتها الفكرية والفنية يستطيعون تقديم مساهمات تعيد التوازن المفقود الى حركة الشعر والفكر العربيين، وما إعادة رسم منحنى آخر لسيرة الحلاج وفنه إلا محاولة من المؤلف لتشجيع الآخرين على إعادة النظر في متناقضات كثيرة أعطتها حقب الاستلاب الفكري والتسليم الأعمى شكل المسلمات والبديهيات.

إن تجربة الحلاج السياسية يصعب فهمها ـ كما يقول المؤلف ـ دون العودة الى فتوة التصوف وقد ورد هذا التعبير عند الحلاج في طاسين الأزل والالتباس حين قال «قال أبو عمارة الحلاج وهو «العالم الغريب»: تناظرت مع ابليس وفرعون في باب الفتوة، فقال ابليس: إن سجدت سقط مني اسم الفتوة، وقال فرعون: إن آمنت برسوله أسقطت مني منزلة الفتوة، وقلت: إن رجعت عن دعواي وقولي أسقطت من بساط الفتوة».

ويستدل المؤلف على ريادة الحلاج للحداثة ببعض النصوص الفنية الشعرية التي ظلم فيها، فقد ظلم الحلاج فنيا بمقدار ما لحقه من ظلم سياسي ففي طواسينه الارهاصات الأولى لقصيدة تتململ داخل قيدها الفراهيدي وتحاول أن تخلق شكلا تعبيريا جديدا يتسع لتجربة فذة وغنية، والامثلة على ذلك كثيرة ففي طاسين النقطة وطاسين الالتباس وطاسين الدائرة، وطاسين المشيئة وطاسين التترية، فيقول في مقطع من طاسين النقطة:

عن قلبه نأى
من ربه دنا
غاب حين رأى ما غاب
كيف حضر ما حضر
تحير فأبصر
أبصر فتحير

والى رائد آخر من رواد الحداثة العربية ينتقل بنا المؤلف للتحدث عن أبي حيان التوحيدي تحت عنوان «منطق السلطة وهواجس المثقفين، ثنائية التمرد والاستسلام في تجربة أبي حيان التوحيدي» حيث قال: لم تتغير علاقة المثقف والسلطة كثيرا منذ عصر أبي حيان التوحيدي، ولا تبدلت شروطها التي استقرت نسبيا، وأصبحت معروفة منذ القرن الثاني الهجري إلا في الحدود الدنيا التي يفرضها اختلاف شكل مؤسسات السلطة أكثر مما تؤثر فيها طموحات المثقفين وأحلامهم. لقد أجبر الحكام في عصر أبي حيان التوحيدي وغيره، المفكرين الأحرار على الوقوف في المنطقة الرمادية دائما، وقمعوا تمردهم بتوظيف حاجاتهم، والتحكم بهم من خلالها، فصاروا يمشون ويعرجون، ويستقيمون وينحرفون، كل حسب اجتهاداته، وحصانته الأخلاقية ورصيده من النزاهة، ولم يكن لأبي حيان أن يكون غير ما كان في محيط لم يعترف سلطانه للمثقف إلا بدور التابع، وعمل جاهدا على حرمانه من نيل حرية القرار، ورفاهية الاختيار بين عدة أشكال للحكم والتفكير، فدفع أبوحيان التوحيدي وغيره من المفكرين ثمن اختلال تلك المعادلة الرهيبة التي تصطدم فيها الحرية التي هي شرط الثقافة، بالعبودية التي هي شرط السلطة، فتكون الغلبة دائما لمنطق السلطة في البلاد المحرومة من الحرية، والرازحة تحت حكومات استبدادية لا تعترف بغير مشروعها السياسي، ولا تتعامل بود إلا مع شارحيه ومفسريه، والمتعيشين من استقراره واستمراره، وهؤلاء ليسوا بالضرورة من أنصار العقل ولا من مؤيدي شطحات المخيلة الحالمة الذين لا يرضون بأقل من أنظمة لا تكبت الحريات، ولا تهين كبرياء الانسان.

الكاتبة العربية
في تقصي الذات خـــارج تخــوم المحلية

منـيرة الفاضــل*

أود في البداية أن أقتبس مقطعـا من قصيدة "كميلة زاهنو" المعنونـة (رقابة أثنية أو درس في الجغرافيـا): سوداء، آسيـوية، بيضاء، مـن الشرق الأقصى، غير ذلـك! تبقى مـربعات الاختيـار في البطاقـة خاويـة / لم يخطـر لي مطلقا أن يـوجد مـربع لامـرأة هندوسـويسرية! لكن عقلي يقودني بيقظتـه الى العقل الآخر / المسكـون بفكرة في عماء الإبهام خلف تلك المربعات المخلوطة. /

أهناك حد بين الشرق الأوسط والشرق الأقصى؟ وأيـن هو الشرق الأدنى؟ / وألا يمكن لإنسان أن يكون أسود، آسيويا ومن الشرق الأقصى؟ / في كتب الجغرافيا ذات المنحى الأستعماري / حيث تتلـون مناطق شـاسعة للامبراطوريـة / باللون الـوردي / كان هناك خط...

هذا الخط الفـاصل والمُميّز، الـراسم للحدود، كما تتحـدث عنه كميلـة زاهنو في قصيدتها، هو أيضـا - في رأيي - إستدعاء للـرحيـل. إشـارة إلى تـراوحــه الـدائم والقـريب، منـذ لحظـة الميلاد الأولى، تلـك اللحظة الـلاإرادية، المتفاوتـة في محاكاتها لـلإنـزياح، التـواتـر في الإنتماء و "عـدم الإنتماء" حين يتبـدى بشكله المحســوس. الرحيل حاضر مهما كـان شكله أو قناعه: حركة، هجرة، منفى - هو دائما في تشكيل وإعادة تشكيل حضوره. في لحظات عديدة أفكر بـأن الشخص النـازح، الشريد، هــو التمثيل الأكثـر حدة في مـأساويتـه لحالة الرأسمالية وما بعد الحداثة.

إن أشد مـا يثير إنتباهي في متـابعتي للقاءات والمؤتمرات وورش العمل المتعلقة بـالمرأة العـربيـة الكاتبـة هـي التجـربـة المشتركة التي تُـدلي بذاتها عبر أوراق عمل تتقصـى الحميـم في حيـوات تتقـــاطـع وتتشـابـك، لتلتقـي في نقطـة هـي بـؤرة التململ والقلق كما تتبدى في حالة انبثاقها الأول. أن معظـم تجارب المرأة العـربيـة في الكتـابة تحكـي عـن حـاجة ملحـة في فترة معينــة لـــلانطــلاق خـــارج محيــط البيت/الوطن. نجـد تكرار كلمات من قبيل "الهروب"، "التفــاعــل"، "اكتشـــاف الذات"، لتـؤكد بـأن البيت/الـوطن يعتبر واحدا من مواقع السيطـرة الأساسية التي تخـضع المرأة العربية في الصراع.

العديد من النصوص النسوية العربية تتناول فكـرة الهروب/الفرار/الانطـلاق، مجسدة إياها بأكثر من طريقة. والى حد ما يمكننا القـول، أن فكرة "التشرد" التـي تم تفعيلها في خطابـات ما بعد الحداثة، قـد تم تـداولها وبشكل متـزامـن في تجارب المرأة العربية وصراعها في/مع البيت/الوطن.

أن مفهوم البيت/الوطن هنا يُستخدم ضمن أنساق متعددة لتعني الذات، الأسرة، المجتمـع، والـوطن. كما انـه يُطـرح أيضـا كفضاء لسلسلـة من البيـانات المتنـاقضة: على سبيل المثال "البيت/الـوطن هو المكان الذي تعيش به - لكنـه أيضا المكان الذي لا تستطيـع العيـش بــه". ربما يكـون هـذا الغمـوض وهـذه الأزدواجيـة هما اللـذان يقودان ويكرسان "العودة".

من القضـايا الأسـاسية التـي ستظل دائما مصدرا للجـدل هو إلى أي حـد يمكن لمفهوم البيت/الوطـن أن يتماهى في موقع جغـرافي. وسيبدو الجدل عقيما في أحيـان، خاصة حين نعي بأننـا مازلنا غير قادرين على طرح مفهوم لـلإنتماء بعيد عن أو غير مقـرون بمفهوم الـوطـن. هذا الموضـوع سيظـل دائما شائكـا في ما يخص تجربـة الكاتبة العربية النازحة. ولكن من الجلي أن "المغـادرة" أو "العودة"، والتـي يلتقـي فيها الشخصي بـالثقافي بالسيـاسي، ستظل دائما موسومة بالاضطراب.

مـــن الصعـب تفـــادي الأصــوات المُتشظيّـة لما هو خـاص أو عام في تجربـة المرأة العربيـة الكاتبة، فهـا هي الذكـريات البعيدة تحُيك نفسها في الصـور والوجوه، المئات منها، لتهمـس الخيـوط المتشابكـة لقصـص الكـآبـة والجنـــون. أن معظم الكاتبات العربيات قد جابهن في مرحلة من حياتهن التـأثيرات المُدمّرة النـاتجة عن منع واحد من كتبهن -على الأقل- من التداول. بل أن منهن وخاصة في منطقة الخليج، من تضطـر إلى المرور بحلقـة مستمـرة مـن الاتهامـات والإهانـات عبر الاستجوابـات البوليسية حول كتاباتهن الأدبية الخاصة، لأنها استطاعت فقط أن تزيح الحجاب عما تعمـد الثقافـة البطريـركية إلى قمعـه. على المرء أن يُمعـن التفكير وبشكـل جـديّ في وضـع الكـاتبة العربيـة، كنموذج يـزعزع الموقف الانفصـامي السـائد في المجتمعات العـربيـة، ومـوقف العـديـد مـن النسـاء العـربيــات الـلاتي اخترن التكيـف مـع وجـودهن الخـاص، مُقنّعـات إياه بخطـاب الثقافة الاستبداديـة، مَحتفيات بعبوديتهن في عماء.

هـذا الصراع بين دور المرأة كما هــو مُعرّف مـن قبل المجتمع العربي، وخـاصة في محـدوديـة الثقافـة القبليـة في الخليـج، وبين ما تطمح إليـه الكاتبـة العربيـة كونها

---

*قاصة وأكاديمية من البحرين.

تتحدث لغة أخرى، هو ما يضاعف لديها إحساس العزلة. سيكون من الصعوبة التركيز على المحلية حين الحديث حول قضايا تتعلق بمفاهيم: المكان، تحديد المكان والنزوح، المركز وتقويض المركز، المواطنة والاستلاب، التخوم، الحدود، والانتقال. ومع هذا ما زال العديد يفشل في فهم أن سياسات المكان تدور حول التموقع في المجالات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والسياسية والتعليمية، وبأنها أيضا تتعلق بالتموقع داخل المجتمع بشكل يعتمد في تركيبته على الطبقة والنوع والجنس والعمر والدخل.

هناك إيمان عميق بوجوب إعادة صياغة السياسات الثقافية جنبا إلى جنب مع السياسات الجنسانية فيما يخص وضع الكاتبة العربية. فمن الملاحظ بأنه لا توجد في العالم العربي حتى الآن، وخاصة في منطقة الخليج أية محاولات للتعريف بمسألة الجنسانية داخل الخطاب الاجتماعي ذاته. فيما عدا المحاولات المبعثرة في الأقطار العربية بشمال أفريقيا، على المرء أن يعترف أن الحركة النسوية في الوطن العربي لا تزال في مرحلة التكوين. فالقضايا التي تتناول منح المرأة بعض السلطات التشريعية على سبيل المثال، لا تزال محل نزاع في دوائر بعينها في العالم العربي، داخل الخطاب القومي الذي لاحقه الفشل في معاينة تغييب جسد المرأة، بالإضافة للتشكيل الاجتماعي المُعقدّ لهذا الجسد ومن ثم تجاهل العنف اليومي الذي يمارس ضد النساء.

رغم ذلك لا يمكننا ببساطة رفع النقاب عن تلك الايديولوجيا البطريركية لكشف حقيقة جوهرية للجنسية النسوية. إن الجسد المادي وبناءه الاجتماعي يشكلان توأماً التصقا بطرق معقدة ومتعارضة وسيكون من الصعب فصلهما في الممارسة. ولكن ليس هناك أدنى شك في إن المثقف العربي بالمعنى الشامل للكلمة، ذكرا كان أم أنثى، متواطيء في هذا التكوين الهامشي اللازم لهوية المرأة العربية داخل السياق الاجتماعي. ويتبدى هذا في الخطاب الشيزوفروني الذي نصادفه في المقولات التي تنادي بالتغيير على حين يكون أصحابها في انصياع للهيكل الاجتماعي التقليدي المتكشف في أدوارهم كرجال ونساء.

الحقيقة المُرّة التي علينا مواجهتها انه من أحد أسباب تهميش صوت المرأة هو الكبح الذاتي الذي تمارسه المرأة ضد نفسها تحت اسم المسؤولية، والذي يُرسي بالتالي قيم الاختلاف النوعي كما نشهدها في مجتمعاتنا العربية بشكل خاص. التأكيد على هذا الكبح تحت اسم المسؤولية فيما يخص دور المرأة العربية في السياق الاجتماعي، هو تواطؤ لترسيخ الاختلاف النوعي تحت مقولات لا تدرك وجود المرأة إلا من خلال صياغات الجمال، العفة، البراءة والسذاجة. لهذا يصبح من المهم إدراك أن التأكيد على ضمنية هذا الاختلاف النوعي كخيار أخلاقي يعد من اكثر العراقيل التي تواجهها المرأة العربية.

في أوقات قد لا يدرك المرء سوى الغربة والإقصاء التّامين. ومن هنا لا يصبح البيت/الوطن محض مكان وحسب في موقعه، بل يصبح فضاء لأكثر من منظور غنيّ في تنوعه وتجدده، مكان لاكتشاف المرء طرقا جديدة لرؤية الواقع، وتخوم الاختلاف. أن أية محاولة نقدية في هذا الشأن عليها أن تبدأ بمعاينة الطبيعة التوتاليتارية للخطاب الاجتماعي الذي أبدى عجزه عن قبول/استيعاب الرأي المغاير. أن ما يُطلب من المرأة في هذا الصدد هو القبول بالاضطهاد الممارس ضدها والتسليم به كواقع، القبول بالمهانة والكبت والتهميش.

لقد تعلمت المرأة في مجتمعاتنا أن تُصادر حديثها، فليس كل شيء يمكن أن يقال. وهذا بحد ذاته يرسم المنحى والشكل الذي يُستقبل به خطابها اجتماعيا. بالمثل الطريقة التي أستطاع فيها خطاب الثقافة الذكورية السائدة أن يعكس ذاته عن طريق تغييب وحذف الخطاب الآخر، وأن يُشوّه أي مقولات نقدية بدافع الضرورات السياسية. لهذا نجد الكاتبة العربية معنيّة بهذا الشدّ بين محدودية اللغة المنطوقة وإمكانية التعبير، بين المساحة المتاحة لأشكال محددة من الكلام، والمساحة المُصادَرة في حديث المرأة العربية، نجدها في هذا الفضاء المسكوت عنه خارج ما هو متعارف عليه من خاص أو عام.

إن ذهني لينوء بالأحداث والوجوه والاستعارات التي تنشقّ وتتصدع، وتجعل للغياب حضورا، حتى تتخللني رؤى الكلمات وينداح بداخلي صوت نسائي. هي كما خشبة المسرح حين تصبح محاكاة الجسد هي في الإنسياب إلى شروخه، أو كما تنساب لي الآن كلمات الكاتبة الفرنسية/الجزائرية سكينة بوخدينا، أم تراه هو العكس؟

"كامرأة عربية، محكوم علي بالإعدام. اختياري للحرية كان نتيجته إقصائي، امرأة مهاجرة ومَنفيّة. لن يقبل أحد هويتي الحقيقية كامرأة وكأنه محكوم عليّ أن أطوف العالم بحثا عن مكان يحتويني."

في أحيان يبدو الأمر كما لو إننا لا نملك وطنا نلجأ إليه. ويعجز المشهد المترامي أن يحتوينا حين نحاول المفاوضة بين الداخل والخارج، لهذا ستبقى كلمة "وطن" بالنسبة للعديد من الكاتبات العربيات النازحات غامضة، ومُشبّعة بالمفارقة بل والسخرية، مادمن غير قادرات على إدراك وجودهن ككيان أنساني داخل حدود هذا "الوطن". ومع هذا فأن حالة التشرد هذه لا يمكن التعامل معها بإستهانة أو بمفهوم أحاديّ. لأن المنفى في أحيان عديدة قد يكون فعلا اختياريا تلجأ إليه الكاتبة من أجل الإبداع.

---

* كُتب النص بالانجليزية، وترجمه أشرف أبواليزيد، وراجعته الكاتبة.

مقاربة أولية لتجربتي القصصية

رسمي أبو علي*

١ ***أصدرت مجموعتين شعريتين ورواية واحدة ونشرت مئات المقالات السياسية والأدبية ومقالات نقدية سينمائية واجتماعية.. الخ غير أنه إذا ما وجه أحدهم لي سؤالا أدبيا عما أنا حقيقة فإنني لن أتردد في القول:***
– أنا قاص أولا وأخيرا.
وعلى الأقل فهذا ما كنت سأقوله قبل ثلاث سنوات تقريبا، حيث إنني منذ ثلاث سنوات توقفت عن كتابة القصة ولا أعرف ما إذا كان هذا التوقف سوف يستمر الى النهاية أم أنه مؤقت.

٢ – قصة البئر

كتبت قصتي الأولى وعنوانها «البئر» عندما كنت في نهاية المرحلة الثانوية في كلية الحسين في عمّان. كان مدرس اللغة العربية والانشاء هو المرحوم د. عبدالرحمن الكيالي والذي كان ذا نزعة ثورية بشكل عام، وفي احدى المرات فاجأنا بأن طلب منا كتابة قصة قصيرة كموضوع للانشاء متجاوزا المواضيع التقليدية الشائعة في المدارس والتي لا تتجاوز الحديث عن الربيع أو كيف قضيت العطلة الصيفية أو الاشادة بالوالدين وما الى ذلك من المواضيع المعلبة التي لا يزال مدرسو اللغة العربية يحرصون على طلبها من الطلاب كمواد للانشاء.

فاجأنا، إذن د. كيالي وهو فلسطيني من يافا، بكتابة قصة قصيرة.

كنت قد سمعت في طفولتي قصة غامضة عن علاقة غريبة حدثت في قريتنا بين مؤذن الجامع الأعلى «سلمان» وبين صبية جميلة كانت تبكر في الذهاب الى الجامع للحصول على تنكة من ماء البئر السخية في الجامع وخاصة في أواخر الصيف عندما تشح أو تنقطع عين الماء الوحيدة والبعيدة عن القرية.

ويبدو أنه مع تكرار اللقاء بين الصبية ومؤذن الجامع نمت علاقة حب بينهما كانت حديث القرية لسنوات طويلة.

تذكرت تلك الحكاية البعيدة والتي وقعت في قريتنا – المالحة — والتي أجبرنا على النزوح منها عام ٤٨، وأخذت بتطوير القصة في اتجاه صادم غريب جريء حيث تخيلت أن حكاية الحب انتهت بلقاء جسدي بين الصبية والمؤذن داخل الجامع نفسه..

كان عمري ستة عشر عاما ومن الواضح أنني كنت راغبا في هذه السن المبكرة في اختراق المحرمات لسبب يتعلق بنزعة وجدت فيما بعد انها أصيلة في نفسي. لكن المفاجأة كانت في رد فعل د. الكيالي الذي تحمس للقصة بشكل غريب فاق كل الحدود مؤكدا لزملائي الطلبة بكل حماسه المعهود بأن هذه القصة هي أفضل مما يكتبه محمود تيمور والذي كان أبرز كتاب القصة القصيرة في الوطن العربي في ذلك الزمان... ويبدو أن الاستاذ والذي علمت فيما بعد أنه خريج الأزهر كان راغبا في الخروج من سجن الجبة وجو التزمت الديني الذي كان فرض عليه في شبابه المبكر كما فهمت فيما بعد.

٣ – صمت طويل

كان من المفروض أن يكون تشجيع أستاذي الاستثنائي حافزا لكتابة المزيد من القصص غير أن هذا لم يحدث وكان من الممكن أن يحدث لو طلب منا أستاذنا مرة أخرى أن نكتب قصة أخرى، إذ اتضح لي فيما بعد أنني لا أجيد العمل إلا تحت الضغط أو الطلب إلا في حالات قليلة.

وهكذا لزمت الصمت القصصي – إذا صح التعبير – حتى جاءت تلك الليلة الغريبة بعد حوالي احدى عشرة سنة وكنت أيامها أعمل مذيعا ومعدا ومقدما لبرامج ثقافية في اذاعة الأردن.

في تلك الليلة الغريبة كتبت ثلاث قصص مرة واحدة وكانت الأولى عن شاب ينتظر فتاة في مكان ما، ولكنها لا تجيء، وبفعل الشمس والضجيج يغمى عليه.. أما القصة الثانية فكانت بعنوان «اللحن العظيم» قصة تعكس سوء تفاهم بين صديقين ذهبا للسباحة في بركة عامة.. أما القصة الثالثة فنسيت اسمها وموضوعها..

في اليوم التالي قدمت القصص الثلاث لصديقي الألمعي الشاعر والقاص والروائي المنتحر تيسير سبول الذي أصيب بالذهول عندما قرأ القصص، وكان تعليقه انني أفضل قاص في الأردن بلا شك وأضاف بأنني ماهر جدا وحاذق في مسألة التكنيك..

وكما حدث مع استاذي الكيالي حدث مع صديقي تيسير. إذ لم أسع الى نشر القصص كما أنني لم أكتب المزيد منها وكان يجب أن يمر عشرون سنة أخرى حتى أنشر قصتي الأولى. المنشورة بعنوان «قط مقصوص الشاربين اسمه ريس» وكان ذلك في مجلة الآداب في بيروت في شتاء عام ١٩٧٧.

٤ – دوزنة

من الواضح اذن أنه كانت لدي الموهبة – أقولها بتواضع طبعا — ولكن يبدو أنه في عقلي الباطن كنت أؤمن باستراتيجية من نوع غريب نوعا ما ..

لقد كنت أتحدث طيلة الوقت مع أصدقائي عن رغبتي في كتابة القصص – ولكنني لم أكتب أية قصة باستثناء قصة أخرى يتيمة عن رجل يعثر على دبابة اسرائيلية بالصدفة خلال حرب حزيران

* كاتب من فلسطين.

ويكتشف أن الدبابة ليس فيها أي جنود .. وحتى يحافظ عليها فإنه بنى حولها سورا من الحجر حتى لا ينكشف الأمر..

إذن احتفظت بصمت طويل مديد وعندما كان يسألني صديقي القاص والروائي رشاد أبو شاور متى سأكتب كنت أجيبه قائلا:

ـ سأكتب بالتأكيد .. ولكنني لا أزال «ادوزن»

٥ - قط مقصوص الشاربين اسمه ريس

هذا هو عنوان القصة الأولى التي نشرتها عام ١٩٧٧ وكان عمري أربعين سنة بالضبط.

وربما من خلال حديثي عن هذه القصة فإنني أستطيع الحديث عن فني القصصي عموما.

أول سمة من سمات هذه القصة أنها واقعية وبالمعنى المباشر للكلمة إذ أنني سجلت تجربة مررت بها وبكل تفاصيلها بالفعل.

اذن فهذه القصة ـ كما هي معظم قصصي هي ذاتية وشخصية بالمعنى المباشر .. إن قصصي هي جزء من سيرتي الذاتية، فأنا كاتب ذاتي ١٠٠ في الـ ١٠٠ واستخدم ضمير الأنا بلا مواربة ولا أجهد في أي تمويه أو تحوير..

أبعد من ذلك فإنني أزعم أنني أصنع القصص ثم أكتبها..

وهكذا عندما نشرت هذه القصة أثارت نوعا من الدهشة والاستهجان وخاصة في صفوف كتاب المنظمات الفلسطينية وغيرها والتي كانت موجودة في لبنان .. الدهشة كانت ناتجة بالضبط كون القصة كانت نصا مضادا لما كان سائدا.. فكان الحديث يتم عن البطل الثوري كامل الأوصاف وعن اندغامه في الفن والقضية واجادته لاطلاق الشعارات الثورية .. الخ كما أن سلوكه الجنسي لم يكن مسموحا له بالظهور حيث إنه مندغم في رومانسية طهرانية مفترضة..

ذهبت الى الحد الأقصى وتحدثت عن نفسي مبرزا «الذات» في مواجهة ثقافة تغيبها..

كما أنني تحدثت عن أبعاد عبثية وعدمية في نفسي وتحدثت عن تجارب جنسية صريحة بلا تمويه أو تقنيع.. وباختصار تحدثت عن انسان هامشي أو رصيفي يقول كل شيء دفعة واحدة في نصة.. يقول التزامه وانسانيته واشكاليته وعبثيته ومرحه وتعبه في نفس الوقت..

لقد وصفني رشاد أبو شادر .. ودعني أعود إليه مرة أخرى بأنني عازف منفرد..

صحيح .. ولكن الآلة التي أعزف عليها هي نفسي بالذات وهي تقول مستويات متعددة من الألحان المتداخلة.. انها آلة منفردة ، ولكنها أشبه ما تكون ببيانو ضخم قادر على قول كل شيء.

ان مشكلة الكثيرين من الكتاب والشعراء الآن في فلسطين وغيرها هو كيف يكتبون بعد أن سقط مفهوم الثورة! بعضهم عاد الى صوت فردي باعتبار أن الجمالي أهم من الوطني .. وعاد شعرهم الى مرحلة رومانسية معزولة الآن عن سياقها التاريخي .. فأثاروا استهجان قرائهم الذين تعودوا على أصواتهم ذات النزعة الوطنية .. إنها معادلة صعبة الآن بالنسبة للكتاب الذين جاءوا من خلفيات ثورية.

أنا أزعم أنني توصلت الى المعادلة الصعبة في وقت مبكر جدا.

كتاب نزوى : حوار الأمكنة والوجوه

قبل أن يطوي القرن العشرون أوراقه، تستكمل مسيرة نزوى : المجلة/المشروع الثقافي، بإصدار كتاب نزوى. وتأتي أهمية هذا الاصدار الجديد لكونه خطوة في طريق النشر الثقافي بالسلطنة ، والذي كان قبل صدور هذا الكتاب مجرد محاولات فردية، فلم تكرس دار نشر خاصة أو عامة لمثل هذه المحاولات الجادة، ربما استسهالا للنشر خارج عُمان عبر دور النشر المتحققة في مصر ولبنان وغيرهما.

لكن مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان تطرح هذا المشروع الجديد لتدشن توجها فعالا يؤمن بأهمية الاصدار الثقافي ـ بداية ـ مثلما يؤكد قدرة المؤسسة على توصيل رسالتها الحضارية خارج الحدود، ولاشك أن نجاح مجلة نزوى وصداها كانا أهم الدوافع وراء هذا الاصدار الجديد.

حوار الأمكنة والوجوه، العدد الأول من هذه السلسلة هو جماع نصوص ومقالات نقدية للشاعر سيف الرحبي ، نشر معظمها افتتاحيات خلال الأعداد العشرين لمجلة نزوى، عدا بعض المساهمات الأخرى التي ترفد نهرا نقديا يساهم في تأصيل تناول الواقع الثقافي والأدبي في السلطنة والعالم. هكذا تتنوع موضوعات الكتاب بين تناول المكان وأبعاده، والابداع واتجاهاته والشخوص ومشاهدهم.

ويرى قارىء الكتاب في خاتمته إشارة لبعض عناوين الأعداد القادمة: ترجمة الاستعارة : دراسة للباحث عبدالله الحراصي، مغامرات عُماني في أدغال افريقيا وهي ترجمة السيرة الذاتية لحميد المرجبي قام بها عن السواحيلية مستعينا بالمصدر الانجليزي الباحث محمد المحروقي. أما الشاعر طالب المعمري فيقدم في السلسلة ديوانه الثاني : مقاطع بيضاء للصمت، ويقدم أشرف أبواليزيد دراسة عن الحركة التشكيلية في عُمان (عنوان أولي)، ولتكن تلك الاصدارات نبتة تساهم في غرس مساحات ممكنة لتفعيل دور المجلة /المؤسسة/ السلطنة الحضاري في المنطقة.

قراءة مقارنة في نقد التمرد غـادة السـمان وكلـود دوبـورين بحر بهيئة شاعرتين

خـالد زغـريت ★

رب شاعرتين ولدتا بحرا، ورب أزرق طاغ لا يحد إلا بصورة قصيدتين هما هيئتا شاعرتيهما ، تلك هي الثيمة الفريدة بين غادة السمان الشاعرة والروائية العربية التي انوجدت في تاريخ الابداع العربي طوفان أنوثة متمردة وملتبسة بالمطلق وبين الشاعرة الفرنسية كلود دوبورين التي تشكل توأم بحرها السياحي ، إذ تلتقي الشاعرتان في خيال شعري كاشف لسورة الأنثى وفيض خصوبتها المتناغم مع إثارة صاخبة تعكس ماهية الطبيعة في ثوراتها الخصوبية وهيجان إبداعاتها الغابية العبثية الخصوبة والتجلي الأنوجادي بشتى صورهما وكأن الشاعرتين تضمران أنوثتهما طبيعة متحركة بلا حدود إنهما مسكونتان بهذه الطبيعة وتجلياتها التي لا تنضب وإن حددنا صورة هذه الطبيعة بالبحر فلأن البحر أكثر الصور إدهاشا بفضائيته ومطلقه وثورته ولابد لنا قبل أن نقرأ بعض خطوط هذا البحر الذي ينعكس من مرآة الشاعرتين من أن ننعطف الى موجز عن السيرة الحياتية لهاتين المبدعتين:

غادة السمان إمرأة بلا ضفاف:

ولدت غادة أحمد السمان من أبوين سوريين في دمشق أعرق المدن انوجادا وياسمينا هذه المدينة التي تهب عشاقها أجنحة زرقاء من شقوق الريح حتى يصيروا هويتها الوجودية المميزة فقد كانت على الدوام أحد أهم حصون التاريخ ثبوتا وأجرح مشاهده تحولا ولأن العاشق يرث هذه العراقة ورثت غادة السمان عراقة دمشق وخلجات التوثب النائمة في حجارتها فكانت ياسمينة أخرى من تاريخها المبدع ،لقد تعهد والدها الدكتور أحمد السمان تربيتها بما يناسب البحر الهائج من شواطيء تحد جموحه مستعينا بخبرته ومعارفه وثروته لتثقيف ابنته بعد فقدان أمها الأديبة سلمى رويمة، فعلمها اللغتين العربية والفرنسية وذخائرهما التي فجرت فيها ينبوعها الخاص باكرا فنشرت ـ كتاباتها وهي ما تزال في الثانوية ولأن غادة السمان كانت ياسمينة دمشقية تنمو شراسة سرعان ما خرجت عن السرب الاجتماعي المتشابه وعن قانون أبيها القيادي السياسي والاقتصادي والاجتماعي، فها هي تصف لنا تمردها البكر اضافة الى جرأتها الهجومية على المجتمع والتقاليد والأعراف. (رغم القسوة المتقشفة في تربية والدي فقد كنت مراهقة شرسة ومتحدية واصطدمت بوالدي في تلك المرحلة خصوصا وأنه أرغمني على دراسة «الفرع العلمي» لكي أكون طبيبة ولم أكن أرغب في ذلك وقد نلت البكالوريا العلمية وقررت دراسة الأدب الانجليزي).

غادة السمان

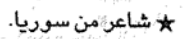
عملت غادة السمان بعد حصولها على البكالوريا العلمية أمينة مكتبة ومدرسة ومقدمة لبرنامج شعري عن الأدب العالمي ونالت شهادة الدراسة العليا حيث استقرت في بيروت فعملت في التدريس والصحافة ثم راحت تجول في البلدان الغربية لدراسة تقاليدها وثقافتها، وحصيلة نتاج غادة السمان يضاهي الثلاثين منها ستة دواوين شعرية هي:

(أعلنت عليك الحب، اعتقال لحظة هاربة، الحب من الوريد الى الوريد، أشهد عكس الريح، عاشقة في محبرة، رسائل الحنين الى الياسمين).

كلود دوبورين يوميات البحر:

ولدت Claude Burine كلود دي بورين في مدينة نيفر الفرنسية المتساوقة الجمال العريق المائج بمائه الماسي المجوهر لكل من يمسه، فتلوث دم الشاعرة بجرثومة الزرقة الطافحة فوق الشطآن منساقة بلا حدود فكانت يومياتها الشعرية بحرا يسن مواقيت أزل وأبد طغيانه وتمرده.

عملت في التدريس ثم انتقلت الى المغرب العربي فدرست في الدار البيضاء مستشفة ميتافيزيق الشرق السحري وخرافة مخياله الغرائبي المتحرك ثم عادت الى باريس لتوقظ مجد شموسها



★ شاعر من سوريا.

الخاصة وسكنها وجمع فراق زوجها الرسام هنري اسبنور. للشاعرة ثمانية كتب منها ستة دواوين: (أوراك، رسائل الى الطفولة ، الحارسة، مشعل المصابيح، الخادمة، الى هنري من الصيف الى الهاجرة) وهو إشراقة ذاكرة الحزن التي عرشها فقدان زوجها.
نتبين من الأفق المجتزأ لحياة الشاعرتين تقاطعا من حيث الدافع الى التحرر التمردي الذاتي ومن حيث تماثل عدد الدواوين وهمومها الاغترابية وشقاؤهما بالحرية والغربة والتدريس والشعر المتفجر من بحر أنوثي يعيث فسادا في القلاع المهيمنة بظلماتها الهيكلية.
وسوف نقف فيما يلي عند أبرز التقاء هموم الشاعرتين في سياق مختزل ومتقافز كما يلي:

أنوثة بحر :

تتكشف قصائد الشاعرتين عن فيض أنوثي تحرري متمرد تختزن ذات الشاعرتين بحرا صاخبا عاصفا متمردا يعيث ثورة وتحديا، حيث تحضر ذات الشاعرتين بحرا ينضح بخزين أحاسيس الشاعرتين المتفجرة ورغبتهما بالحرية المسوقة بغابة أسئلة كونية مشحونة بانفعالات خصوبة الأنثى التي لا تحد فالبحر مرآة الشاعرتين المنفتحتين على انوجاد كوني مهووس بشهوة الاختراق المحلق في عوالم غرائبية هذه الذات الطاعنة في الانفجار والتشظي بكل اتجاه.
تقول غادة السمان مستحضرة ذاتها بصورة بحر غير محدود ورغبوية الانطلاق والتحرر:
(أنا المرأة التي غربتها المراكب كلها وخذلتها
وحين لم يبق لها من الأشرعة غير جناحيها
تعلمت كيف تتحول من امرأة الى نورس)
(ص ٣٤ عاشقة)
وتقول كلود دوبورين : مستحضرة البحر كونا أبديا لذاتها المتشظية بآفاقها التحررية:
(أريد أن أعطي الشتاء
ضحكته المنطفئة كالنجيليات
كي أنفجر في البعيد
في البحر
كي أغرق معك
وبلا نهاية معك)
يحضر البحر في قصائد الشاعرتين بشتى دلالاته الصورية والشعورية مرآة للذات التي تهب أعاصيرها الشعورية واللاشعورية وشهواتها المستعرة يحضر بكل مفرداته وعناصره وحالاته التي تناغم ذاكرة أسطورية كونية تؤسطر الذات الأنثوية المفرطة بخصوصيتها.
تقول غادة السمان ممشهدة بحرها صورة غرائبية تحكي دراما كينونتها المتمردة:
(أقرع رمال الشاطيء
تفتح بابها الزهي تروي لي ذكرياتها معي
أيام كنت موؤودة في قاعها
قبل أن أطالب بميراثي من الشمس
أقرع باب الموج فيفتحه لي بأصابع الزرقة
مشيرا بها الى الأعماق حيث مقالع
الأبجدية البكر) (ص ٩٩ عاشقة)
وتكشف لنا كلود دوبورين تكويناتها الزرقاء عبر تناغم العلائق الأسطورية لصورة الكينونة المتحررة للأنثى:
(كي أحترق في البحر
يريحني أخيرا في أسطورتي
على شاطيء يسعده
تاريخ الموج التافه)
هكذا يتجلى البحر بلاغة للأنوثة المفتونة بخصوبتها وحيوية تحررها التي تحرر طاقات الانوجاد المسكوت عنها، إنها آلية ليقظة الأحاسيس المتأسطرة بمفهوم الخلق الولادي والابداع الأمومي الكامن في الأنثى مما يوحي للشاعرة بأنها أمومة الكون والتكوين، فقد استعارت غادة السمان البحر كونا لخلود الذات ونشاط أنوثتها في مختلف صورها: الخلقية ، العشقية التي تومىء بفرادة صورة الحب وعلائق الأنوثة بالذكورة:
(وهل تنزف في البحر
فيولد المرجان
وهل تركض على الشواطيء
وجسدك يسور الأمواج
فيولد المد والجزر ..) ص ٥٠
وتقارب كلود دوبورين الأمواج الدلالية للصورة السابقة كونهما ينضحان أنوثة متشابهة بفورانهما التحرري والمستبطن لصورة علاقة الأنثى بالآخر:
(يا الهي
داو جسدي
من جراح الرجل
واحفظه
حتى لا يكون تحت قبلته
بركة ، غابة، مد وجزر)
تمتد حساسية التحرر والانطلاق بالشاعرتين الى مدارات الكشف والتعرية الحادة كل منهما منجذبة الى رغبوية عارية حادة ناسفة كل الأطر العرفية ومحاذير التقليد والنظم المجتمعية المقوننة ، لقد تملكت الشاعرتين فتنة لذة الانتهاك والمناهضة المنتبذة مكانا قصيا في الفضائية، فالشاعرتان تخرجان من جلد الأنوثة المقننة الى أنوثة خارجة عن الضفاف فهما تنشدان علاقة واضحة متحررة مع الرجل ليست متكافئة وحسب بل منافسة إن لم نقل متغلبة.
تقول كلود دوبورين مغمورة بإحساس الانطلاق الكلي محلقة في لذة عراء الأنوثة وحريتها الواضحة:
(اسمح أن ننام معا
عاريين
في ليل جواهر البدايات)
وها هي غادة السمان التي نذرت نفسها لسرحة فعل التحرر تؤنث العراء قبل أن تجعل الأنوثة استراتيجية صيرورة العراء والانكشاف والوضوح:
(أريد أن يظل حبنا غريبا

كمشهد صبية تحمص بشرتها تحت الشمس
وقد تمددت عارية فوق قبر رخامي وقور
....
سأظل أمشي في حقول ألغامك
وأنا أحمل بيدي عكازي الأبيض
كالعميان
لأرى غموضك بوضوح)

إن هذه اللذة المنبسطة عن شهوة الأنوثة الى الانكشاف بالخصوبة تستدعي لدى الشاعرتين أفقا تعبيريا متمايزا في استبصار اللغة الفيضانية العميقة للأنوثة ورغبتها في التدفق صافية عذبة لترسم عبر حس الأمومة كون الخلق ودوراتها وبالتالي تصر الشاعرتان على استحضار جذوة التألق المتجدد بصور الربيع فاكهة معنى الأنوثة الناضجة بنزقها ورقة أزاهيرها.

تقول كلود دوبورين مومئة ببلاغة ربيع الأنوثة:

(يا إلهي
خلصني من النار
وقل لي بأنها حسنة
كي تزهر شجرة اللوز
كي أقبل حظه
دون أجوع حتى آكل الثرى
لكي أصبح مرة
زوجته الربيعية)

وترسم غادة السمان لوحة ربيع الأنثى بحس سوريالي لصيق بالاختراقية النابضة بها ذاتها، المتحرك الى ذرا خصوبتها:

(أتوغل في خضرة حبك
أخطو الى أحشاء الأشجار لعلني أتعلم الاستقرار
لكنني حجر لا ينمو عليه العشب إلا إذا تدحرج
....
منذ ألف عام كان ربيع وأحببتك
وباركتنا البراعم وعصافير الفجر
اليوم أينما كنت وكيفما كنت أتذكرك مع الربيع
تهب رائحة زهر الليمون علي حتى وأنا في عرض البحر فهي عبير أيامنا معا)

إن هذا الهوس المبدع الذي تنفجر عنه الشاعرتان هو وسيط الأنثى مع طفولتها الصورة المثلى للحرية والانطلاق وهو الهوس المعبر عن أشجان الطفولة الخالصة وأحاسيسها المرتبطة بعالم الطبيعة وأسرارها، أليست الأنثى أشمل وأغمض وأثرى أسرارها، فإن كانت الطفولة صورة يناعتها الأولى فالنضوج فاكهتها السحرية وهذا ما يفسر حضور الشاعرتين بطفولة بودليرية عابثة فوضوية تلهو بالنظم والأعراف كما تلهو بالدمى التي تستلذ بجمالها مثلما تستلذ بتخريبها فالطفولة حالة انوجاد حلمي متساوي التقاطب فهو مرتد زمنيا ومتصاعد في الآن معا حيث لا يتساوى الماضي بالمستقبل الذاكرة بالحلم.

تقول كلود دوبورين مستعيدة من الطفولة ذرا حيواتها الحلمية:

(يا إلهي
خذني
امنحني من الندى ما يكفيني
ومن العطش ما يكفيني
أريد ألا أكون سوى طفلة حزينة
تنظر الغروب ينطفىء
في صفاء أصابعها)

ولنقرأ فضاء معنى هذا السياق في لوحة بليغة الجماليات لغادة السمان التي تكشف عن طفلتها المخبوءة في عمق نضجها:

(تلك الطفلة
وجدت نفسها فجأة متنكرة داخل جسدي
متنكرة داخل عمري واسمي وشهرتي
ساقطة في شرك أدواري
تجلدها أمزجتي الزئبقية وحكايا حبي الغامضة
لكنها لا تزال كل ليلة
تهرب مني حين أنام
وتفتح باب الكهف
لتهرول وحيدة في كوكب الحلم
دون أن تصل الطريق الى القمر)

يمكن ملاحظة تقابل عناصر اللوحتين وبناهما المعنوية والشعورية واللونية وآلية تكونهما الدرامي فثمة التقاء خصيب بين ذاتي الشاعرتين واشعاعهما الروحي ورؤيتهما الوجودية ، يتمركز في يقظة انوجاد حر متمرد يستعيد انوجاد البحر الثائر اللامنضبط إلا الى نظام الأزرق المطلق تتمنهجه الشاعرتان : غادة السمان المبدعة العربية التي أشعلت قامتها الأدبية الفريدة والخاصة في حركة الكتابة العربية بامتيازات متعددة وقد لقيت استقبالا ممتازا من القراء والنقاد والمبدعين، فها هو يوسف ادريس أحد رواد الابداع القصصي يشهد (أن غادة السمان أفصح الكاتبات العربيات لأن لها أبجدية خاصة بها ولها القدرة على بالعزف بالكلمات في سيطرة طاغية تدهشك خصوبتها وتفردها).

أما الشاعرة كلود دوبورين فقد وازت متوأمتها بالبحر استقبالا وتميزا فها هو الشاعر الرئيس ليوبولد سيدار سنغور يقول : (إن أشعار كلود هي أزهار ناضجة ورائعة).

لابد من القول أخيرا أن مذهبنا في القراءة السالفة محاولة لتقري فصليتي توأمي زهرة بحرية تلتقيان في ثيمات ما، لا الاقتفاء والتماثل أو التأثر.

إشارات :

* مصدرنا المعتمد عن الشاعرة كلود دوبورين - الأشعار والسيرة الذاتية : مجلة الآداب الأجنبية - مختارات للشاعرة الفرنسية كلود دوبورين ترجمة المصطفى أجاهيري / العددان ٤٦ - ٤٧ السنة ١٣/ شتاء ربيع ١٩٨٦.

** مصادرنا عن الشاعرة غادة السمان

أ - ديوان عاشقة في محبرة

ب - رسائل الحنين الى الياسمين

جـ - قضايا عربية في أدب غادة السمان / حنان عواد - دار الطليعة بيروت ١٩٨٩.

الحداثة الشعرية في الجزيرة العربية رؤى واتجــاهات مغــايرة

عبدالرزاق الربيـعي*

لأنها مهد القصيدة ظلت فتوحات الجزيرة العربية الفكرية والفنية والعلمية علامات ترسم على الطريق ملامح إرثها الحضاري الذي يشع ليغمر بقية المراكز الثقافية بألقه الباهر. وعطاءات إنسان هذه المنطقة التي انتجها عبر مخاضات طويلة وكان لابد لهذه الانجازات التي تعكس حيويته الفكرية أن تتواصل لتدخل العصر الحديث متسلحة بذلك الإرث النابت في وجدان المكان.

ورغم المكانة الرفيعة التي احتلها شعر الجزيرة العربية على مر العصور في الآداب العالمية إلا أن نصيبه من الدراسات الأكاديمية يكاد يكون شبه معدوم، لأسباب غامضة، ويكفي القول إن هناك دراسة توثيقية واحدة انجزتها الدكتورة (ثورية الرومي) وتوقفت فيها عند عدد من النماذج المبكرة للقصيدة الحديثة، لذلك جاءت دراسة الشاعر والباحث (أحمد الدوسري) الموسومة (اتجاهات الشعر العربي الحديث في الجزيرة العربية) التي تقدم بها لجامعة جينيف لنيل درجة الدكتوراة باشراف البروفيسور (شارل جونكو) وباللغة الفرنسية لتفتح نافذة ليدخل عبرها ضوء القصيدة الحديثة لشعراء الجزيرة العربية الى قاعة الدرس الأكاديمي لكي يتمكن الباحثون الأجانب من الاطلاع على المستوى الرفيع الذي بلغته هذه القصيدة. تتألف الدراسة التي أوصت لجنة المناقشة بطبعها ومنح (الدوسري) درجة الدكتوراة بامتياز مع درجة الشرف الأولى من جزءين وثمانية فصول.

تناول الباحث في الجزء الأول تجارب شعراء حافظوا على القصيدة العربية التقليدية من ناحية البناء الفني، لكنهم جددوا فيها لغة وايقاعا، وصورة وموضوعات وربطوا الشعر لأول مرة بالانسان والوطن، ويأتي على رأس هؤلاء الشاعر (عبدالله البردوني) الذي رأى الباحث إنه جعل الشكل التقليدي عاملا مساعدا في دخول القصيدة العربية معترك الحياة والناس وقضايا الوطن، ومن قبله حاول (الزبيري) الذي أغتيل في اليمن مطلع الستينات ذلك وتوقف الباحث عند تجربة البردوني باعتبارها تجربة مهمة ليس في اليمن وحده، ولكن في عموم الجزيرة والوطن العربي لأنه استنفر طاقات هذا الشكل الشعري كما فعل الشاعر (محمد مهدي الجواهري) الذي يعد آخر عمالقة هذا الشكل. واستعرض (الدوسري) في الفصل الثاني تجربة الشعر الحر مع الاشارة الى ارهاصاته الأولى خصوصا لدى (باكثير) ورأى أن وجود (بدر شاكر السياب) في الكويت مطع الخمسينات هاربا ومشتغلا هناك أثره الحاسم في دخول القصيدة الحديثة الى الجزيرة العربية عبر البوابة الكويتية حيث تعرف عليه (محمد الفايز) و(علي السبتي) وتأثرا به، فكتب محمدالفايز (مذكرات بحار) التي عدها الباحث من أجمل ما تم تحويله الى غناء في الشعر العربي لكنه يرجح أن (علي السبتي) كان الأسبق تاريخيا من (الفايز) في كتابة الشعر الحر.

وتناول الباحث تجارب عديدة أبرزها تجربة الشاعر سليمان الفليح، ومحمد الدميني، وعلي الشرقاوي، وأحمد ضيف الله العواضي ودخيل الخليفة اضافة الى تجارب أخرى أكثر حداثة كقاسم حداد.

كما أفرد فصلا كاملا للقصيدة النسوية (الفصل الرابع) حيث رأى أن الشاعرات العربيات في الجزيرة أكثر من أي مكان آخر في الوطن العربي كما ونوعا، حيث توقف عند تجارب الشاعرات: سعاد الصباح، سعدية مفرح، ميسون صقر، فوزية السندي، حمدة خميس، ظبية خميس، عالية شعيب وأخريات وتناول الباحث في الجزء الثاني من دراسته عدة مفاهيم وتعريفات، ورؤى للشعر عبر رصد تجارب ثلاثة شعراء بارزين هم الشاعر عبدالعزيز المقالح صاحب التجربة الثرية المتطورة تطورا مطردا الذي بدأ تجربته ثوريا وانتهى صوفيا لكنه حافظ على شفافيته حيث توقف عند ديوانه (أبجدية الروح) متناولا أهم انجازات المقالح الشعرية والنقدية باسطا رؤيته الشعرية والفنية، كذلك أهم أدواته الفنية، وبخاصة استدعاء الشخوص التاريخية وينتهي الباحث الى أن المقالح يعد أكبر شخصية شعرية في الجزيرة العربية من حيث الاتجاه الذي سلكه وحده لاسيما في شعره الأخير. والشاعر الثاني الذي تناوله بدراسته التطبيقية هو (خليفة الوقيان) الذي يتفرد بلغته الشعرية الفذة وهو شاعر ملتزم برؤية عربية ثورية خالصة.

واختتم دراسته بالشاعر سيف الرحبي حيث رأى أن تجربته مغايرة تماما لتجربتي المقالح والوقيان، حيث تحرر منذ البدء من التزامات التفعيلة واستفاد من كل تجاربه المكانية فالمدن الصاخبة التي عاش فيها طويلا مثل (القاهرة) و(بيروت) و(باريس) و(لندن) جسرت نص (الرحبي) وجعلت منه نصا للحنين بامتياز بطاقة تحررية تقاس باللانهائي، وبالانفتاح الهائل على العالم، وإذ يعود في التسعينات الى بلده (عمان) فإنه يعود إليها شاعرا كبيرا وناضجا، وتجربة (الرحبي) متفردة، وتبدو نسيجا وحدها، فنصه يجمع بين التفاصيل والكليات بين اليومي والكوني، وكل ذلك بلغة لا يحدها المبتذل، ويرى الباحث أن المكان والطفولة في شعر (الرحبي) يرتبطان بالشعرية لديه ارتباطا وثيقا ويكادان يفيضان من نصه على نحو كامل، ومذهل، لذا يمكن أن يقال أن شعر الرحبي هو الحياة بكل ما فيها من ايجابيات وسلبيات وهو شعر لا يلجأ الى وسيط سواء على مستوى الرمز أو على مستوى التحايلات الفنية كما لدى شعراء آخرين. ان أهمية هذه الدراسة تكمن في أنها توقفت عند تجربة الحداثة الشعرية في الجزيرة العربية عبر قراءة جديدة لنتاج شعراء متميزين أثروا المشهد الشعري العربي الراهن بابداعاتهم، فدخلوا الجامعات العالمية عبر الدرس والتحليل والقراءة المتفحصة لواحد من أبناء الجزيرة، وكم نتمنى أن نقرأ هذه الدراسة مترجمة الى اللغة العربية لاثراء المكتبة العربية بمثل هذه القراءات الجادة لنتاج شعراء الجزيرة.

*شاعر من العراق يقيم في مسقط.

آمال موسى : أنثى الماء
شعرية البوح والتمرد

حسن خضر*

ديوان الشاعرة آمال موسى «أنثى الماء» تنتظم قصائده في أربع حركات ، هي : الحركة الأولى في «ملكوت الذات» . وتحاول الشاعرة عبر قصائد هذه الحركة أن تبوح بمكنون ذاتها، بشفافية وخصوصية عالية أكدت أنه بالامكان شعريا أن نكتب الجسد بفنية ترقى به عن مجرد كونه عددا من الأعضاء أو سطحا من الجلد. وصولا الى أعمق وأدق تفاصيل الجسد بأعتباره جزءا لا ينفصل عن ذاكرة الشخص وأحد أهم مميزاته النوعية. لذلك فإن الذات الأنثوية الخاصة هي مركز الحركة الأولى ، فمن الجسد الفاتن ينبع الشعر وإليه يعود.

الحركة الثانية : «في حانة القصيدة» ، وفي هذه الحركة تعبر آمال موسى عن هواجسها ورؤاها فيما يتعلق بالشعر، والشاعر ، والقصيدة، وهي في رؤيتها للشعر تراه «حكيما» ينبغي أن يهتم بشيء أن يحمل معنى . وقد يعضد ذلك اختيارها «المتنبي» لتقدم ديوانها بأربعة أبيات من شعره ، وقد كررت آمال استخدام أبيات للمتنبي في مدخل كل حركة من الحركات الأربع للديوان، منتقية أبياتا منه تتواءم وأفق كل حركة في دلالتها الكلية.

الحركة الثالثة : «بيوت من ماء .. بيوت من طين» فيها يكون المكان متجليا من زاوية كونه النسب الحي للانسان. وفي هذه الحركة المحتفية بالمكان تماما ، تظهر «بداوة» ما، طازجة وأليفة في مواجهة «المدنية» وتقاليدها المغرّبة ، فيما يبدو انسجاما ذاتيا مع الفطرة في مواجهة النمط.

الحركة الرابعة : «العاجزة من لا تستبد» ، وهي الحركة التي تعود الى الأنوثة مفتتح الديوان في الحركة الأولى، فيما يشبه بنية دائرية أخيرة لجميع قصائد الديوان . ففي هذه الحركة الرابعة تغلب على القصائد روح التمرد الأنثوي العارم والحميم، في انتصار الأنثى لنوعها ، وهو ما يتلاقى مع تمرد سابق في أول الديوان تعلن فيه الشاعرة زهوها بأنوثتها وروعة خصوصيتها الجسدية والروحية التي تدفعها الى التمرد ضد الانسحاق ، حيث يبقى «المثول» ذا معنى مختلف تماما.

وبالنظر الى العنوان «أنثى الماء» يحيلك الى ما يتواءم دلاليا داخل المتن من قصائد ، فأنثى الماء هي «فرس النهر» أو «عروس البحر» الفريدة الزاهية، التي تحمل معنى أسطوريا أيضا فيها وحولها، ناهيك عن التمازج فيما بين الأنوثة والماء من معنى الصفاء والطراوة والري وتقلب الأحوال. ولا نبتعد كثيرا بهذا التفسير، فقصائد الديوان تشير الى روح الأسطورة . التي تلعب دروا في نسيج مادة عدد من القصائد. كذلك فمن صفات الماء التحول والسيرورة، فيما يتشابه فعليا من صفات الأنثى، وما أشبه لحظة سكون جزيئات الماء في جسد الرمال بلحظة سكون الشوق بعد ارتوائه. ولا يعني ذلك حديثا عن شعر المرأة مقابل شعر آخر للرجل، فذلك تقسيم مضر بالتجارب وينطوي على نظرة عنصرية للفن، ويضيق زاوية الرؤيا. لكنني احتفظ لنفسي بتأكيد خصوصية الأنوثة وتجلياتها الفنية العديدة داخل الديوان فيما يمثل محور التجربة فقد أمكن عبر الشعر البوح بأسرار رحلة طويلة داخل الماء / الأنثى. وهناك سمة مهمة في الديوان بشكل عام، وهي الجمع بين التقابلات النوعية، الرجل ونقيضه الأنثى، المدن ونقيضها البداوة الرضوخ ونقيضه الاستبداد ، إنه حب النقيض الذي يؤكد الخصوصية، فالأبيض يؤكد الأسود ويظهره والعكس صحيح. وجدالية التناقضات والثنائيات المتقابلة تضع دلالات عديدة للتجربة ، فضلا عن أنها تعمقها وتدشنها، فهي مثلا تكسر المفاهيم المتعارف عليها حول طبيعة الأشياء، وكذلك المنطق الذي يحكم طبيعة تحاور هذه الأشياء.

اللغة في الديوان لغة عادية غير أنها تتراوح بين الالتهاب والتوتر وبين الهدوء والتأمل تبعا لحرارة البوح والشحنات الذاتية الخاصة التي تدفع باللغة لأن تكون «غنائية» في بعض القصائد، مثل «أعشقني» و «كاهنة الموت» و«أنثى الصيف» و«عصية الطي». وربما كانت البداوة هي التبرير الموازي لكراهية المدينة والاغتراب عن نمطية

---

* كاتب من مصر.

حياتها، وتكمن في مفردة «الغجر» دلالة خاصة على نوع من البداوة ليس متكررا، فالغجر لهم منطق وعادات وتقاليد تخصهم وحدهم في الحياة وفي المعاملات:

أسكنت الغجر شعري

بسطت لهم كفي

ليخطوا ما ذهب من الآتي فنهبوا السواد

أفرغوا الجدائل.

إنها لا تناقش قوانين البيئة من خارجها إنما تستخدم إحالات على روح هذه البيئة، مثل قراءة الكف، والنظر أو التكهن بالمستقبل المنقضي سلفا، أي حال السليم الكامل، ومع ذلك تكون النتيجة الغدر. فيما يمثل إدانة للحياة المشروطة التي تضع الأنثى في «إطار» لا ينبغي لها الخروج عنه. ورغم أن القصائد منذ البداية تحمل روح أنثى متمردة إلا أنه التمرد الحذر الذي يجنح كثيرا لا الى طرق التابوهات تماما وإنما فقط، هو يناوشها، أو يستبدل فجرها ورفضها التام بعتابها أو اللوم عليها. ولا يمنع ذلك من إقرار أن الشاعرة استطاعت في هذا السياق أن تبوح في أحيان كثيرة بأقصى ما يمكن أن تبوح به أنثى في تمردها.

إن البوح الفني في الديوان ينطوي على معنى الكتمان في وجه منه، حيث إنه يأتي وفق أعراف ورؤية ناضجة، لا تجعل من البوح معادلا للكشف، أو الفضح، فالبوح له معنى التسري والشكاية والحلم والأسى أيضا، والعزة المهدرة في أحيان كثيرة. وهو ما يجعل الجسد يشبه السجل الحميمي الذي يحوي أدق تواريخ إنسانه ومخزن أسراره:

كيف تقيم الأنثى في **الأنثى**

دون

أن يـ تـ طا يـ ر شعاع الأرض.

بعيدا عن التقسيم البصري لمفردة «يتطاير» ودلالة ذلك على روح الفعل في تشظي وانشطار الشيء الذي يتطاير، يبقى سؤال حول دلالة «إقامة الأنثى في الأنثى»، خاصة وأن مفردة «الأنثى» الأخيرة بالبنط الأسود للتمييز البصري، وذلك يحيل الى دلالات عديدة منها أن احتمال الأنثى لأنوثتها العالية شيء يهز الأرض ويجعل شعاعها يتطاير، خاصة حين تكون تلك الأنوثة غير مشبعة أو متحققة إنسانيا.

ومن ثم ينجرد هنا معنى «الاقامة» الى دلالة القهر والسجن داخل الذات «الأنثى داخل الأنثى».. هذا تأويل من تأويلات عديدة استوقفتني أمام هذه الجملة، خاصة وقد أشرت الى أن الشاعرة لا تستطيع أحيانا أن تخرق التابو بشكل كامل، فالواقع الثقافي والأعراف الاجتماعية لا تزال تحاكم الفن والشعر دون النظر الى ضرورة اختلافه وتطوره.

لا شك أن هناك معنى قصيا عميق الدلالة، يشير الى جوهر انساني مدفوع بجنون لأن يتذوق صاحبه كل ما في شجرة الحياة من ثمار حتى البغيضة منها، وهو ما يؤكد اختلاف الذات الشعرية هنا وعدم جريها على التقليد أو الاتباع:

طفلة الجنون أنا

هوايتي

ابتكار قنديل لنهاري

ابتكار وهم

يحدق في عين الحقيقة.

أما في قصيدة «لوحة لا يتحملها الجدار» فاللوحة هي الأنوثة التي اكتملت صفاتها في امرأة ترى أن العالم «الجدار» لا يستطيع أن يتحمل جميع محاسنها دفعة واحدة، وربما كان أقرب للدلالة إطلاق لفظ «جدار» دون تعريف ليدل على غير محدد، أي نكرة، وهو ما قد يحيل الى الرجل رمزيا في اتساع المعنى:

الشعر ثوبي الملوكي

الكتفان واكران: واحد لليمامة

وآخر للصقر الناعس

النهدان خميرة أسراري

الخصر كوكب يدور حول غزالة

الساقان مدن ضاقت بمواعيد العشاق.

يجدر بهذه النافذة أن تحتمل هذا اللهيب الأنثوي، وهو يطل منها، في حين لا يحتمل اللوحة أي جدار في العالم. الأمر الذي يذكرني بولادة بنت المستكفي، الخليفة، عاشقة ابن زيدون، حين يأخذها الزهو وهي نرجسية لفتنتها وبهاء حسنها، فتقول:

أنا والله أصلح للمعالي

أمشي مشيتي وأتيه تيها

أمكن عاشقي من صحن خدي

وأمنح قبلتي من يشتهيها

وقيل إنها، لم تكن تقول ذلك فحسب، بل خطته مطرزا على ثوبها غير أن الأنوثة في ديوان «أنثى الماء» عصية رغم إتاحتها، طقوسية، مجنونة لا قيود من خارجها، فهي التي تقيد ذاتها، وتكبح جماحها وقتما شاءت، فهي سيدة القصر، شعرها الطويل الليلكي ثوب يكسو نهار الجسد، هي الملكة والجواري أيضا.. أي جسد الماء، رغم فداحة بوحه بمكنون لهيبه ونعيم جناته إلا أنه ليس سائغا للشاربين.

لا تتبع أمال موسى في هذا الديوان مدرسة شعرية ما في الكتابة، فالقصائد متنوعة، فيها تجريب في اللغة والتخييل، تمتاح قدحا من معين الأساطير والجنون وتعب من مياه الآباء الرومانسيين أقداحا، وتصفو تارة أخرى لرؤاها الخاصة عبر نثرية رقيقة دافقة، حين تتخلص القصيدة من ادعاء الحكمة والتلويح بعرافة ما، فتبتعد بذلك عن التبشيرية والنبوءة التي ليست ابنة الشعرية الحديثة أبدا، هنا فقط تسكن اللغة الخطابية ويهتاج الشعر بالداخل، وتنضح القصيدة بحكمة طبيعية عمادها الصدق الفني الأكثر قدرة على الاضاءة أكثر من ألف عراف زاعق لا يكف عن إعلان معرفته بالغيب الى الدرجة التي تفسد مصداقية قدرته على الكشف أو الاضاءة في حين ترجو القصيدة عكس ذلك.

ومثال للهدوء والتأمل اللذين يفجران طاقة شعرية في روح الكتابة، قصيدة بعنوان «قصيدة عمودية» وفيها تنجرد الدلالة النصية على «القديم» بمعناه الحياتي (الماضي) والمفاهيمي (التقليد) آخذة من تكرار «في البيت القديم» تكئة فنية تتكرر بين المقاطع لتسمح بتدفق الدلالة وتجددها:

في البيت القديم

أين تتكيء الجرة

لينساب الماء ممزوجا بالتسابيح

في البيت القديم

أنى دوت صرختي الأولى

أسوي تربة السلالة

لننام

أرواحا تتاخم أرواحا.

لقمان ديركي : كما لو أنك ميت

بلا مناورات أو متاريس.. حاملا خطاياه وروحه الصفراء

أكـرم قطـريب*

يبدو الشاعر السوري لقمان ديركي في ديوانه الأخير «كما لو أنك ميت» منشغلا بشؤونه وذكرياته وإسرافه بلحظات تكتسب قوتها وحدتها من سعيه الى جعلها موثوقة ومنبسطة وأكثر قربا، تلك التي يستعيد بها عالمه الموضوعي المعزول، من كون أسلوب وجود هذا العالم ليس أكثر من جملة ، هديرها الجواني الأعمى غير مكتشف ومطمور ويجب البحث عن النار المشبوبة داخله، وتحويل ما هو منسي وغير متخيل وسريع الزوال الى أثر وأرض يقيم عليها ظلام غريب وهو هنا إذ يهتم بالاشتغال على ما هو عابر وآني ، والتقاط ما يبدو بديهيا أو بوصفه مجرد قول، ومعروفا في لغة التخاطب اليومي، فإنه بكتابته لها يتحرر من انشائيتها بتغيير اتجاه مسارها ومن ثم شحنها بإيماءات وجهات أخرى غير معلومة إلا في الهوة العميقة لتحقق صورة الواقع شعريا بتحويل خياله أي (خيال الواقع) الى واقع شعري.

هكذا نكتشف ما يقيمه لقمان ديركي خارج الهم الميتافيزيقي وإحداثياته من خلال استنفاد أقصى طاقات التعبير في جملة المشاعر اليومية بشفوية خالصة ذات منحى وبعد واحد والتقاط ما هو نادر ومفارق في المحكي ومشهد الكلام بحيث تكون صورة ذاتها وباستطاعتنا النظر إليها باعتبارها إنجازا متكاملا، لا يمكن تجزيئه من حيث البنية والسياق والتوتر الذي تحمله والأهم من ذلك أن نصوصه تظهر تقشفا شكليا في مظهرها الخارجي ولكنها كثيفة وغنية جدا من الداخل.

لن نلمس بعدا رومانتيكيا تقليديا أو صوفيا تتوق الى عناق اللامرئي، فالمستوى الأشمل لكل هذه الأبعاد ينمحي في تدرج انمحاء الأنا الشعرية وتمزقها الوجودي. وكأن الضعف والنسيان والوحشة تشيد تاريخها الشخصي.

«أنا» متجردة من أية بطولة أو كرنفال أو عصيان، تستفيض بشرح آلامها وانكساراتها:

«لا تفعل شيئا من أجلي

فأنا مجرد شخص منسي وموحش

مثل وردة في مزهرية جف عليها الماء

مثل خشب في باب بيت مهجور

مثل ريح تهب وحيدة في صحراء .» (ص ١٣)

كما لو أنك ميت هوذا وبعيدا عن تقاليد عاطفية انشائية ذات جاذبية وخيال طللي تقليدي وتحت تأثير تلك الروح الأقرب الى الخلاء يتجه عن الذي قد يبسطه حيز ذلك الإرث الشعري بالوقوف الطويل أمام الأثر والمكان ورجع الصدى.

لا يتمثل الماضي ولا يحن بقدر ما يقيم مسافته في اللحظة الراهنة بوصفها حاضرا ينجز التناهي الأعمى للحواس وشكل إصغائها وحدوثها ونهبها:

«ألن أبقى للحظة وحدي

ألن أجلس لساعات دون أن أنتظر أحدا

ألن يتوقف قلبي عن المشاعر

كي أستريح

كي أستمتع بصوت طرقاتك على الباب

وأنا أعرف ألا رغبة لي بالنهوض لأفتح.»

ما يلفت أيضا حركة الحكاية داخل نسيج القصيدة ـ حكاية شعرية «بزمن ممزق، ومفرد لا يملك إلا حواره مع داخله في مونولوج طويل كأنه وصف لتلك الأعماق البائسة والمنعزلة في حدادها ووحدتها التي هي خليط من الرقة والغياب والتيه، ولتظهر تلك الروح الهشة والمعرضة للزوال وهي تهرب من إحساسها الدائم بأنه مهددة ولا تهتدي إلا الى موتها ، لكنها «ستئن تحت وطأة أرواح الآخرين» كتابة تؤرخ أحوالها، لا تبرح تقيم ذلك الخيط الواهي للدقائق والنهايات وعذوبة الهزائم الصغيرة، وهي تضني أو تسند أبوابا مائلة حيث الخرابات تكتب حكمة كلامه ولا جدواه، سائرا أمام نفسه بلا مناورات أو متاريس، حاملا خطاياه وروحه الصفراء ، وثمة ألم ثقيل وبقايا كسل وأناشيد زرقاء وآلة موسيقية حيادية كأي امرأة تشبه سلما ناقصا أو مدينة لا تعرف فيها أحدا.

لا مناص من تلك الجاذبية أو الاستدعاء أو النداء المركون داخل جمرة الكلمات المستكينة بدعة واستسلام وهي تعيد تكوين صلة القرابة مع السكينة والأصوات التي تنبسط تحت رماد لا خلاص من رواية قلب نوره الحاد:

«سقطت الوردة من الكف

وما لها أحد

والذي أحبك أيضا

سقط

وما لم كلمته أحد

★ شاعر من سوريا

والذي كرهك
عاش الى الأبد في جسدك
لأنك خنت سيدك
أمام حارسك
أضحى داخلك وحيدا
مثل ثقب في إبرة مرمية
**
أمام نجمتي الساطعة
وتحت قمري الساطع
كنت تقبلين سواي.» (الكراهية ص ٢٩ – ٣٠، ٣١).

يفرط في مديح تداعية وعزلته ونأيه، ويأخذ كل من الحب والكراهية والغيرة والضعف صورة ملاذ أو مسودات حرائق وتواريخ تنحاز الى حقيقة امتلاكها لألم فريد في سماته، إذ عبره تتأسس كل هذه القدرة على كتابة ميثولوجيات صغيرة غير مألوفة، والانتباه الشديد الى ما يمثلها شعريا.

وهو هنا يختلف في مساره عن ديوانه الأول «ضيوف يثيرون الغبار» الذي امتلأ بتدرجات درامية اقتربت أحيانا من أن تكون ذات نفس ملحمي ولكن بشيء من عدم اكتمال .. وفائض «الأنا» من الرموز والأساطير والمنسيين والأمكنة تستدعي ما هو مخفي وممحي في أعماقها المنفية والكشف عن لون صراخاتها المدونة هناك في الأقاصي ورسم خط انكسارها وسعيها الى ردم الذاكرة المفقودة حيث الحنين في أعلى تجلياته، والأصوات المتداخلة للدم، والماء، والكتب، والمكائد وأسئلة الحديد. بينما ينعطف في «كما لو أنك ميت» باتجاه تدوين شديد الاجتزاء لوقوف عار ووحيد، هكذا مشدودا في الأصداء الموغلة وهي تستحضر تلاشيها المؤثر وشكل انحدار الأنا الفردية وجحيمها الهندسي، وكأن الكتاب كله عبارة عن مونتاج تكثيفي للألم وانا هو روحي مبدد ولا يهتدي الى ما يدوم.

الدرامـــا الأمريكيـــة قـــراءة نســـوية

يوسف وهيب*

منذ أن طرحت سيمون دوبوفوار مفهوم أيديولوجية الاذعان لدى المرأة في كتابها «الجنس الثاني» ١٩٤٩م، وكشفت من خلالها حقيقة اللاتماثل في العلاقة غير المتكافئة بين الرجل والمرأة حيث إنه (الرجل) هو المحدد لكل ما هو انساني وليست المرأة في جميع الأدبيات والنتاج الابداعي حيث الخطاب الذكوري هو السائد وهو الذي ينوب عن المرأة في طرح مشكلاتها ومن ثم كانت أهمية طرح دوبوفوار تكمن في تلك القوة التي منحت الحركة النسوية امكانية طرح أسئلتها الأساسية دون نائب ذكوري، ولعل ذلك ما تبدى في كتابات دورثي ريتشاردسون Dorthy Richardson التي اتخذت لنفسها موضوع وعي الأنثى في روايتها (رحلة حج)، كذلك ما نراه لدى فرجينيا وولف رائدة النقد النسوي ومن بعدها ظهرت كتابات كثيرة في نفس الاتجاه فكان كتاب ماري إلمان M. Elman «التفكير حول المرأة» وجوليت ميتشل Muliet Mitchel التي دافعت عن فرويد في كتابها «التحليل النفسي والحركة النسائية» ١٩٧٥ من حيث إنه أنه أي فرويد يصف تمثيلا ذهنيا للواقع الاجتماعي وليس الواقع نفسه، ورغم ذلك فدفاعها عن أفكار فرويد عن الاختلاف الجنسي لم يلق قبولا عند العديد من ممثلات الحركة النسائية.

لقد كان الابداع النسوي تلبية لحاجة فكرية ماسة حيث ليست هناك إجابة عن أسئلة المرأة الحقيقية سوى لدى المرأة ذاتها وخاصة سؤال التعيين كما يذهب فوزي فهمي في دراسته «المرأة وثقافة الاضطهاد». فالمرأة تولد في ظل ثقافة ذكورية تخلع قيمة رمزية على نوعها وهذه الثقافة المسيطرة هي التي ألبستها قناعا تعيش به حياتها في إطار «كرنفال» ووفقا لأصول هذا الكرنفال ليس لأحد أن ينزع قناع الآخر وكانت تلك هي آلية الضبط الاجتماعي من قبل المجتمع الذكوري» وفي إطار النهضة الثقافية التي تقوم عليها أكاديمية الفنون المصرية التي أصدرت أكثر من تسعة عناوين مترجمة عن هموم المسرح النسوي في أمريكا والغرب فإن كتاب «الدراما الأمريكية الحديثة: قراءة نسوية» الذي قامت على تحريره في الانجليزية وقدمت له الناقدة الأمريكية جون شلوتر June Schlueter وقام على ترجمته سامح فكري يشتمل على ثلاث عشرة دراسة في مسرح يوجين أونيل، وآرثر ميلر، وتينسي ويليامز، وادوارد ألبي، وسام شيبارد وتنوعت هذه الدراسات بتنوع كاتبيها وكاتباتها بين الرؤية النسوية كما تراها المرأة (الناقدة النسوية) وبين رؤية الناقد الرجل لهذه النماذج النسوية المسرحية وهذه الرؤية الأخيرة لم يمثلها سوى اثنين من النقاد الرجال هما جيفري. د. ماسون وجون تيمباني. وفي مقالتها المعنونة بـ «وحش الكمال: نموذج ستيلا عند أونيل» ترى آن فليش Anne Fléche مؤلفة المقال أن السمة المعمارية السائدة لدى أونيل تتمثل في وجود شخصية نسائية غير مستقرة، وإن كانت تمثل أيضا محورا بنائيا تتوزع حوله السرديات الذكورية المتصارعة والمشكلة التي تواجه الناقدة النسوية هنا هي كيفية قراءة شخصيات أونيل النسائية دون نزعها من سياقها السردي، وتتبنى آن فليش وجهة نظر «تيريسا دي لوريتيس Teresa de Lauretis التي ترى أن القراءة النسوية أصبح لزاما عليها أن تتعامل مع غير الممكن فهي قراءة وجب عليها قراءة

* شاعر من مصر.

نص لم يوجد بعد ووجب عليها التحدث بلغة تقف منها موقف العداء» ، إلا أن هذا الطرح المتناقض قد يبدو نوعا من التفكير الخادع والمراوغ فإن دي لوريتيس تقرر : «أن وضعية المرأة في اللغة تتسم بعدم الاتساق فهي لا تجد نفسها الا في فراغ المعنى وفي ذلك الفضاء الخاوي بين العلامات» وعلى ذلك فإنه من الصحيح القول بأن المرأة تمدنا بذلك الفضاء الذي تعمل من خلاله السردية وتحرز من خلاله اتساقها بمرجعيته البيولوجية والصراعات تبدو إذن وكأنها تحدث عبر المرأة وحولها، إلا أنها أي المرأة تمثل شرط السردية وهي حبلى بها ومن التناقض أن نرى أنها خارج الجماعة التي هي شرط لوجودها.

وعن «نساء أونيل الشبحيات» تكتب سوزان بير Suzanne Burt في محاولة منها الى اعادة تقييم معالجة أونيل للشخصية النسوية مستبعدة ما أثير حوله من كونه عدوا للمرأة، فتطرح عوضا عن ذلك وجهة نظر ترى أن أعمال أونيل تعكس ما نسميه اليوم بـ«الوعي النسوي» فهذه الكيفية التي يقدم بها أونيل صورا لنساء فرض عليهن الغياب . والحصار والسكوت كما نرى في شخصية ماري تايرون في مسرحية «زيت الحيتان» وشخصية «ماري تايرون» في مسرحية «رحلة اليوم الطويل في جوف الليل». ترى سوزان في إعادة تقييمها أن أونيل عبر في كلا النموذجين عن توحد لافت مع نفسية المرأة وما تعانيه من حصار اجتماعي وحرمان من الحقوق.

وانتقالا من مسرح يوجين أونيل الى مسرح آرثر ميللر فإن هجوما حادا تشنه جايل أوستين Gayle في مقالها الذي يحمل عنوان مقايضة النساء والرغبة الاجتماعية المثلية لدى الرجال في مسرحية موت قومسيونجي (عرفت في الترجمات العربية تحت اسم : موت بائع متجول) وتشير أوستين الى الكيفية التي تتم بها مقايضة النساء بين الرجال وكذلك الكيفية التي يتم بها تمثيل النساء باعتبارهن «أشياء للمقايضة» وهو من شأنه أن يستبعدهن من دائرة الذوات الفاعلة في المسرحية، ولتأكيد ذلك المفهوم لدى ميللر فإن أوستين تركز على مسرحية أخرى لكاتبه «جانب آخر من الغابة» لليليان هيلمان والتي ترى فيها أنه على الرغم من أن النساء يسلكن وفق قواعد حددها المجتمع الذكوري إلا أنهن في هذه المسرحية يمثلن ذوات فاعلة، ومن هنا ترى أن مسرحية ميللر «موت قومسيونجي» تمثل حجر عثرة أمام منح التجربة النسائية حضورها في الدراما الجادة. وفي نفس إطار النقد النسوي لمسرح ميللر تطرح كي ستانتو Key Stanton الحلم الأمريكي كما تجسده شخصية ويلي لومان وترى أن هذا الحلم ذكوري التوجه Male - Oriented وأن تحقيقه يتطلب الاعتماد على النساء فقط مع عدم الاقرار بذلك كما يتطلب تحقيق الحلم قهرهن واستغلالهن عن طريق خلق مجتمع ذكوري داخل العوالم الثلاثة المحققة للحلم الأمريكي والتي تشمل عالم الطبيعة، وعالم التجارة ، والبيت وهو عوالم يبرز فيها الحضور الذكوري تماما حيث يقوم على سلطة الأب والأخ.

وفي القسم الثالث الذي خصصته المحررة لتحليل مسرح تينسي ويليامز تكشف «انكا فلاسوبولوس» عن مسألة الصراع على السلطة السردية في مسرحية «عربة اسمها الرغبة» لويليامز إذ ترى أن الهوية الجنسية تتحكم في استبعاد شخصية بلانش Blanche من دائرة الخطاب التاريخي الأوسع مدى. فكل من بلانش وستانلي يقومان بمراجعة تاريخية ويقدمان روايتين تاريخيتين لماضي بلانش، فهي أي بلانش ترى نفسها كاهنة للآلهة أفروديت في حين يراها ستانلي «مزحة أطلقها رجل عن نساء ساقطات وشبقيات» وعلى ذلك يتم انتخاب رواية ستانلي (الذكر) من قبل المؤلف بالطبع وتحظى بالسلطة داخل إطار الصراع في المسرحية وفي إطار دينامية المسرح نفسه . ثم يجيء مقال جون تيمباني عن (تينسي ويليامز والمرأة المكتوبة) الذي يتبنى وجهة النظر الذكورية فإنه يدافع عن ويليامز حيث يرى أن الشخصيات النسائية في هذه المسرحيات تتحطم ولكن ليس بفعل سيادة الذكر أو الأبوية أو العداء للمرأة وإنما بسبب نزوعهن الى التحطيم وبفعل رغباتهن الشخصية ويضيف ان ويليامز بهذه الشخصيات النسائية قد أمدنا بصورة أصيلة ومعتمدة عن حماقة المرأة ومحدوديتها وأخطائها.

ولعل الأمر نفسه يتكرر من «ويليامز» الى «إدوارد ألبي» ذلك الأمر الذي يكرس لحماقة النساء وهذا ما تكشفه «ميكي بيرلمان "Mickey Pearlman" في مقالتها عن «ألبي» «ما الجديد في حديقة الحيوان : إعادة قراءة أحلام إدوارد ألبي وكوابيسه الأمريكية» حيث ترى أن النساء قويات وعاطفيات ، مدمرات ومختلات سماتهن الفظاظة ويقحمن أنفسهن على الفضاءات الخاصة بالرجال ويدمرنهم» وتخلص الى أن رؤية ألبي أن النساء باعتبارهن «أعداء للحلم» ليست سوى طنطنة فارغة.

ويختتم الكتاب بدراستين عن مسرح سام شيبارد Shepard فتحلل ليندا هارت مسألة التلاقي الحادث بين الصورة العامة للمؤلف والأدوار الدرامية التي يبدعها كما تسلم بوجود وعي متنام في مسرحياته بالعلاقة بين اختلال النظام والذي يحدثه الذكر والسلطة الأبوية، ولعل كلا من هذه المقالات التي يضمنها الكتاب ويمثل على حدة إعادة قراءة لنصوص رئيسية في الدراما الأمريكية وذلك من خلال مقاربة نسوية متوسلة بمناهج وطرق تحليل متنوعة ومتباينة ولكنها تصب في نهاية الأمر في مناقشة التصور الذكوري الابداعي عن المرأة وبها ومن خلالها كحالة انسانية وحالة درامية ، ولعل أهمية هذا الكتاب الدراما الأمريكية الحديثة ـ إعادة قراءة نسوية تكمن أيضا فيما كتبه مترجم الكتاب في مقدمته : أن القارىء أو القارئة هو المرأة التي كانت بالنسبة لكاتب المسرح هي الموضوع الذي يخضع للبحث والفحص ومن ثم يخضع للتشيؤ/ التشوه وقد أضحت المرأة في هذا الكتاب هي الذات التي تجعل من الكاتب الذي يحوز سلطتين : سلطة الكتابة وسلطة الذكورة، موضوعا لها وهذا القلب في الأدوار وتحويل الموضوع الى ذات والذات الى موضوع يتمخض عن إعادة النظر في مفاهيم اعتقدنا أنها ليست موضع تجاوز.

الدراما الأمريكية الحديثة : اعادة قراءة نسوية
تحرير : جون شلوتر
ترجمة سامح فكري
الناشر : مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون - مصر ١٩٩٧.

الذاكرة الشفاهية بين الغياب والتغييب

طالب المعمري

الذاكرة الشفهية أو الشفاهية هي من أهم المعارف التي يعتد بها كذاكرة أساسية لدى العديد من الأمم والشعوب.

بل أنها بطرائقها وأعراضها حتى لدى بعض الشعوب التي يشكل التدوين أحد مرتكزاتها تؤخذ بجدية واحترام خاص. فهي الذاكرة الحقيقية والمؤثرة لدى جميع شرائح المجتمع.

وحين تختفي الذاكرة الشفاهية في حضورها الملموس على أرض الواقع. وتفقد صيرورتها. ووهج خلق وتوالد أحداثها وشخوصها يصبح التدوين أساسيا. بل عدم العناية به تفريط في حق الأمة والوطن، في جزء أساسي. من محصلته وذاكرته الجمعية. بل إنه بصريح العبارة إلغاء لموروث الأمة وتغييب ذاكرتها الى الأبد بل أنه توليد محدث لذاكرة جديدة تتوسل الماضي بجذور مقطوعة أو شبه مقطوعة.

الحديث عن الذاكرة الشفاهية مهم. لأن الذاكرة العربية تنقسم الى ذاكرتين. الأولى: أساسية تضرب بجذورها في أعماق الزمان والمكان شاخصة بحضورها دون مواربة أو استحياء للجهات الأربع.

هذه الذاكرة متحركة. تغذي نفسها بحضور الوقائع والأحداث والتفاعلات في الأزمنة والأحقاب. الأحداث التي دون مكياج بعيدا عن أصباغ الزينة. وديكورات التجميل. هذه الذاكرة هي الذاكرة الشفاهية..

مخزون كبير. متحرك يموج بأطياف من الأقوال والأحداث. الذاكرة الأخرى: الرسمية. في معظمها أو كليتها ذاكرة مكتوبة. وبهذا يتم الاعتداد بها كقول فصل في التقبل والاعتماد.

والاشكالية بين الذاكرتين واضحة للعيان في كل دول العالم الثالث. لأن احدى الذاكرتين تلغي الأخرى. إلغاء مبطنا، خفيا. والغاء علنيا، واضحا.

وبدلا من أن يكون هناك تقارب يدعم الذاكرتين بمخيلة ذات أفق رحب يتم دوما إقصاء الشفهي لصالح الذاكرة التي عادة ما تسمى المكتوبة أو الرسمية.

وهنا خطورة المسألة لأن الذاكرتين أساسيتان لأي أمة كانت خصوصا وإن الذاكرة الشفاهية تشهد اضمحلالا واضحا على مستوييها. الحافظ والناقل، مما يعدم وسيلة انتشارها. بل تغيب أو تغيب بطريقة تثير الأسئلة والاستفسارات.

الأحداث والوقائع ذاكرة أمة لا تتكرر

وبما أن الأزمنة المعرفية لا تكرر نفسها! فإن أي ضياع لأي منتج ثقافي، معرفي، إبداعي، وقائع تاريخية، جغرافية،سياسية، علوم، وغيرها من الأحداث التي شهدتها الأمة وورثتها عبر أجيالها المتعاقبة. واختفت ولم تسجل أو تؤرخ. أو تنقل الى الأجيال اللاحقة هو ضياع حقيقي لتلك الذاكرة.

والتوجس الذي يؤخذ دوما على الذاكرة الشفاهية. توجس في معظمه مسبق. وفيه نوع من المغالاة.

وبهذا لو صدقت النيات في تجسير الفجوة ما بين الذاكرتين. وتحويل الشفاهي الى المقروء المعمم لكان اغناء أكثر لذاكرة عربية ربما يكون لها شأن عظيم.

خصوصا إن الذاكرة الآن. ذاكرة الحاسوب الذي يسحق أمامه أخضر العالم ويابس الثالث.

وإذا لم تهيىء بعض الدول المتخلفة نفسها لوضع أفضل. فإن المتغيرات المتلاحقة. التكنولوجية منها. سوف تسحق كياناتها الثقافية ــ المعرفية والوجودية بأكثر مما تصوره هي نفسها. هذا التهيؤ يتم بأن يكون لها مستويات وسطى على أقل تقدير بالمحافظة على تراثها وثقافتها بإعطاء المعارف والعلوم جزءا مهما وليس ثانويا أو هامشيا من اهتماماتها. لأنه في الأول والأخير. الخندق الذي تحتمي به دول العالم الثالث من الضياع هو ثقافاتها ومعارفها بتنوعها وتعددها واختلافها عن المستعمر الجديد.

أردت أن أشير في النهاية أننا في سلطنة عمان مدعوون لحفظ ذاكرتنا الشفاهية من الاندثار بتسجيلها وتدوينها وتيسير الحصول عليها. وجمع المخطوطات التي تتواجد هنا وهناك والعناية بها. والاهتمام بكل ما يمس الذاكرة والوعي الجمعي. خصوصا وأن العديد من أصحاب الذاكرة، أو الذين عاشوا الأحداث. في المكان/الوطن. أو الذين عاشوا في شرق ووسط افريقيا وسواحل الخليج غربه وشرقه والهند وباكستان. وغيرهم من كبار السن. أو من الذين لديهم خبرة الجبال والبحار والصحاري. وتجارب السنين. يرحلون دون أن يتم الاستفادة من ذاكرتهم الحافظة. وأسرار حياتهم الخفية والعلنية.

بل إن أحداثا فقدت تسلسل حصولها. مما يجعل الدارس والباحث والمحب للمعرفة يلقى صعوبة في الوصول الى بعض المعلومات التي تهمه.

كما أن هناك تنوع مصادر الأحداث يغني الدراسات التي يطمح اليها أفراد المجتمع. وتقوي الروابط المستقبلية بين أبنائه. وتكشف الخلل والعثرات التي صاحبت دورات المجتمع في فترات مسيرته الطويلة.



اضاءات من الشعر العُماني

الموضوعات التقليدية قبل النهضة

شبر بن شرف الموسوي ★

تتشكل ملامح الشعر العماني قبل النهضة من الموضوعات التقليدية نحو شعر الأخوانيات والغزل والرثاء والمدح والوصف ومن الموضوعات المجددة التي تتناول القضايا الوطنية والتفاعل مع القضايا القومية والتوجه نحو الشعر الذاتي والوجداني. وفي هذا البحث سوف نعرض لهذه الموضوعات والأغراض الشعرية، محاولين الكشف عن ملامح الشعر العماني في تلك الفترة ورؤية الشاعر العماني لهذه الموضوعات وعمق تناوله لها وتفاعله مع محيطه العربي في الموضوعات المشتركة، ونعرض في هذه الحلقة قسما من الموضوعات التقليدية في الشعر العماني قبل النهضة

١ – شعر الإخوانيات:

من الموضوعات الشعرية التي اهتم بها الشعراء العمانيون في هذه الفترة والتي غلبت على جانب كبير من دواوينهم هو الإخوانيات ، وهو موضوع شعري قديم عبر عنه الشعراء العرب والعمانيون القدماء، واستمر وجوده في شعر هذه الفترة كتقليد أدبي اتبعه شعراء هذه الفترة للتعبير عن مشاعرهم اتجاه أصدقائهم وأحبتهم. ويضم قصائد العتاب بين الشعراء والردود على رسائل الأصدقاء الشعرية واظهار الود والاحتفاء بالشاعر الآخر أو تهنئة صديق عزيز بعيد عن الشاعر أو قريب منه بمناسبة مهمة، وتسجيل الذكريات والطرائف التي تحدث بين الشعراء وأصدقائهم شعرا، وقد يبدأ الشاعر قصيدته الإخوانية بشعر الغزل وأحيانا يدخل في الموضوع مباشرة، وفي حالة الرد على شاعر آخر فإنه يلتزم بنفس الوزن والقافية وفي شعر الاخوانيات عندهم ما في الإخوانيات عادة من محاولة التبسط والتفكه والتحلل من رصانة العبارة والاقتراب من لغة الحديث.

ومن قصائد الإخوانيات قصيدة للشاعر خالد بن هلال الرحبي(١) أرسلها الى صديق له بعد أن أهداه صديقه هذا ديوانا لعنترة ، فيقول :

دعني أؤم محمدا بثنائي
لم لا وقد ملكت يداه ولائي
يا أيها العلم الذي بخصاله
نار الفخار وكفه البيضاء
يا من يرى فعل السماحة والندى
طبا ومسك المال مثل الداء
يا خير خل من سلالة سالم
يا نجل عبس زبدة الأحياء
طوقتني بنداك طوقا حاليا
أبلى ولا يغشاه نوع بلاء
أهديتني سفرا يصور لي سطا
آبائك العظماء في الأعداء
أهديتني ديوان عنترة الذي
ذلت لسطوته بنو حواء (٢)

ومن مطارحات الشاعر أحمد بن حمدون الحارثي (٣) مع أحد أصدقائه هذه الأبيات التي كانت ردا على قصيدة سابقة لذلك الصديق:

بلبل الأيك ترنم طربا
أنعش الروح وحي الأدبا
وانشدن نظما بهيا رائقا
جاء يقضي للإخا ما وجبا
جاء يهدي من صفي مخلص
من فتى عيس سمي المجتبا
يا أخا الفطنة ما نظم أتى
لفظه الدر مصوغ ذهبا
ذكرتنا بعهود سلفت
كان فيها الشعر يسمو منصبا
أعلمتنا كيف يرقى كاتب
من بني العصر ويحيي الأدبا (٤)

وتحمل القصيدة في معانيها وألفاظها ما يشير الى عمق العلاقة بين الشاعر وصديقه المحتفى به ولهذا فهو يصف صديقه بمجموعة من الصفات التي تدل على تعلقه واعتزازه واحتفائه به وهي كالتالي صفي، مخلص، سمي المجتبي، أخا الفطنة ، كما نلاحظ انطلاق الشاعر في التعبير عن مشاعره النفسية اتجاه صديقه وذلك عبر ذكره مجموعة من الألفاظ المعبرة عن هذه المشاعر وهي البلبل، الترنم، الطرب، النظم الرائق.

للشاعر هلال بن بدر البوسعيدي (٥) قصيدة يجيب بها على قصيدة بعث بها إليه الأديب عبدالله الطائي (٦) الذي كان من تلامذة الشاعر ومعاصريه يقول فيها:

لك يا صفوة الشباب الراقي
محض ود مدى حياتي باقي
لك مني صفو الوداد مع الد
هر وحب مؤكد الميثاق
أنت لي أول الشباب مناد
بقريض أحلى من الاغتباق

★ باحث من سلطنة عمان.

يملأ العقل نشوة وانتعاشا
فأنا المحتسي وأنت الساقي
فأدر لفظك ورجع
نغمة الحب في المعاني الرقاق (٧)

وقد حاول الشاعر أن يخرج في هذه الأبيات من نطاق الاخوانيات الى الحديث عن مشاعره الخاصة، فابتعد نسبيا عن النظم وعن شعر المناسبات الخاصة.

ويدير الشاعر بدر بن هلال ندوة شعرية مع الشيخ القاضي سالم بن حمود السيابي(٨) حيث يبدأ الشيخ السيابي بإرسال قصيدة يمدح فيها الشاعر هلال بن بدر يقول فيها:

سلام مثل منتظم اللآلي
وشكر لم يزل فوق الكمال
لذي الأدب البديع وذي الأيادي
وحيد الشأن محمود الخصال
خلاصة مجمع الآداب طرا
فريد الذوق شاعرنا هلال
حليف الفضل صافي الود طبعا
تراه آخذا بيد المعالي
أديب في معانيه أريب
حسيب في مراقيه العوالي(٩)

وفي هذه الأبيات تبدو سمات الأخوانيات في أوضح صورها في تلك الخلال المنظومة على غرار أسلوبي واحد، وفي هبوط التعبير الشعري في بعض الأشطار.

ويرد عليه الشاعر هلال بن بدر بقصيدة في مستواها يذكر فيها فضائل الشيخ السيابي، ويحافظ على نفس الوزن والقافية في القصيدة الأولى، فيقول :

الى علم المعارف والكمال
الى من حاز تقدير الرجال
الى العلامة الحبر المرجى
لحل المعضلات لدى السؤال
الى رب القريض اذا تسامى
رجال الشعر في نسج الخيال
الى المفتي الذي ان قال قولا
أقر له الفحول على التوالي
زففت لي القريض بفيض ود
إلا أن القلوب على اتصال (١٠)

ولا تخرج القصيدة السابقة عن كونها خطابا كتب في صورة شعر، وهو نوع من المدح المتبادل بين وزير في الدولة وقاض من قضاة الدولة أيضا، فالرجلان ينشغلان منصبين مهمين في الدولة، ويذكرنا هذا الشعر عامة بشعر الاخوانيات الذي انتشر في العصر العباسي الثالث عندما أصبح الشعراء وزراء وأصبحوا يتراسلون بالشعر كما يتراسلون بالنثر، فاستعملوه في التهنئة والتعزية والشكر والعتاب والاستعطاف وغير ذلك مما يدور بين الأصحاب من مراسلات ، ولسنا في حاجة الى تأكيد ما في بعض الأبيات من نظم رديء في مطلع الأبيات كقوله: «لحل المعضلات ، لدى السؤال ، أقر له على التوالي».

**

٢ - شعر الغزل :

ويشكل موضوع الغزل أحد الموضوعات الهامة في شعر هذه الفترة، وشعر الغزل من الموضوعات الذاتية وهو على خلاف المديح الذي يعبر فيه الشاعر عن غيره وربما تكون فيه عواطفه ومشاعره زائفة وبالتالي تكون تعابيره تقليدية ، وعلى هذا فإن شعر الغزل من المفترض أن يعبر فيه الشاعر عن مشاعره الخاصة.

وشعر الغزل لهذه الفترة ينقسم الى مستويين، غزل تقليدي ينقل صورة المرأة القديمة ويتحدث عن جسد المرأة والتشبيب بمحبوبة الشاعر، وغزل يتخلص من المعاني التقليدية والعبارات ويقترب فيه الشعر من ذاتية الشاعر وعواطفه الداخلية.

ومن شعر المستوى الأول في الغزل التقليدي قول الشاعر أحمد بن حمدون:

أذى الشمس قد لاحت وأشرق نورها
أم البدر جلى ضوؤه كل دامس
وذا بلبل يشدو بألحان مطرب
يرددها فوق الغصون الموائس
أم الخرد البيض الكواعب أقبلت
تهادى نشاوى بالعيون النواعس
أأم غادة ميلاء منت بزورة
على غير وعد في الحلى والطنافس
تبدي محياها كصبح سناؤه
وولى الدجى من حينه وجه عابس
وهذا عبيق المسك ضوع طيبه
فأحيا رميمات العقول الدوارس (١١)

ونلاحظ تكرار صورة المرأة القديمة في هذه الأبيات في تلك التشبيهات التقليدية اليسيرة غير المركبة أو الجديدة، نحو تشبيه المحبوبة بالشمس والبدر والغصون والصبح والمسك.

ويقول في قصيدة أخرى متبعا الأسلوب التقليدي نفسه والتشبيهات اليسيرة المألوفة:

تألق برق في ليال بهيمة
وثغر حبيب باسم بالمسرة
وبدر تمام أم عقود زبرجد
بها غادة حسنا شموع تحلت
وورق الضحى يشدو على غصن بانة
يردد بالألحان في سفح بركة
ونسمة روض بالبشارة قد أتت
تهني بوصل من حبيب وزورة (١٢)

وتأتي أكثر هذه الغزليات كمطالع لقصائد المدح ولذلك لا نكاد نجد فيها شيئا من صدق المشاعر. وأغلب الغزل يأتي على هذا النحو الذي يشبهون فيه المرأة بالبدر والغزال وبالشمس وشعرها بالليل وقوامها بغصن البان وعيونها بعيون البقر الوحشي وهي صفات وردت كثيرا في الشعر العربي القديم.

ويقول الشاعر سعيد بن مسلم المجيزي(١٣) مكررا نفس المعاني القديمة:

لذكر ليالي الوصل يستعذب الذكر
ويحلو وإن طال التباعد والهجر
فيا ذكر ليلى شنف السمع موقرا
أحاديث من ليلى يذوب لها الصخر
ويا سعد عللني بذكر أحبتي
فعندك يا سعد الأحاديث والذكر
ومن لي بأن ألقي جبينا إذا بدا
لطلعته تخبو الكواكب والبدر
تسلط في قلبي بسلطان حبه
فبحت بما تخفي الجوانح والصدر
كذلك سلطان الغرام وحكمه

برغم جنود العشق يقضي له الأمر (١٤)

والأبيات نظم تختلط فيها العبارات النثرية بالاقتباس من مفردات الشعر العربي القديم دون أن يكون بينها شيء من الترابط، وقد وردت هذه الأبيات في مطلع لقصيدة يمدح فيها أحد سلاطين عُمان، ونلاحظ أن الشاعر يلجأ الى ذكر أسماء ليلى وسعدى وهي أسماء وردت كثيرا في شعر الغزل القديم وقد استخدمها الشعراء لما فيها من وزن موسيقي، فهي أسماء لم يكن لها وجود حقيقي في حياة الشاعر، وربما تكون استخدمت كأسماء رمزية ترمز لمحبوبات الشاعر. ومن شعر الغزل التقليدي والوقوف عند أماكن الذكريات القديمة وتذكر الأحبة قول الشاعر صالح بن عيسى الحارثي. (١٥)

دعاني الهوى والشوق نحو الأحبة
وزادني التذكار مخفى علتي
وذكرني عهد الوصال الذي مضى
فهيج ما بي من غرام ولوعة
وفي طي أحشائي لظى الهجر أضرمت
فلا تنطفي إلا بوصل الأحبة
أبيت ونار الشوق بين جوانحي
لها زفرات بين قلبي ومهجتي
لقد ذبت من هجر الحبيب وصده
وإعراضه عني على غير زلة

ويقول عن لقائه بمحبوبته:

بروحي من قد زارني بعد بعده
بليل حذار من رقيب فممقت
فوسدته زندي وبات مضاجعي
الى أن جلا نور الضيا كل ظلمة
فبتنا وكأس الأنس قد دار بيننا
ونحن نشاوي بين ضم وقبلة
لهوت به والليل مرخ سدوله
علينا بأنواع الهنا والمسرة (١٦)

ومن المستوى الثاني في شعر الغزل تأتي قصائد كل من الشاعرين هلال بن بدر البوسعيدي وعبدالله الطائي اللذين توافرت لهما أسباب الحياة العصرية والاطلاع على مصادر الثقافة العربية المعاصرة ربما أكثر من الشعراء الذين ذكرناهم سابقا، لذلك جاءت قصائدهما الغزلية أفضل من القصائد السابقة حيث تخلصت من المعاني القديمة لشعر الغزل وعباراته التقليدية.

ونلاحظ ملامح الاختلاف هذه في بعض قصائد هلال بن بدر البوسعيدي ففي قصيدة ثمرة الأشواق، نلاحظ سيطرة النبرة الذاتية على هذه القصيدة وغناء الشاعر الحزين واقتراب ألفاظها من ألفاظ الرومانسيين، فيقول:

أغني ولكن الغناء أنين
وأحدو ولكن الحداء حنين
وإن قلت شعرا فهو جمر صبابتي
على أنه وسط الضلوع دفين
فمن لفؤاد وهو ولهان خافق
ومن لجفون دمعهن هتون
لواعج أحزان وآلام فرقة
قد أعتورا قلبي فكيف يكون
أخلاي قد ذقت الأمرين بعدكم
وكل شجا غير الفراق يهون
كتمت هواكم برهة جهد طاقتي
وإني به حتى الممات ضنين
فلا عتب إن باحت دموعي بسره
وإني لأسرار الحبيب مصون (١٧)

وعلى الرغم من وجود بعض الصيغ التقليدية إلا أن عبارات الشاعر الشعرية تتسم بيسر العبارة وسلاسة البناء، وخفوت الايقاع، لكنه مع ذلك يدور في فلك تلك الفترة التي كانت تقع في برزخ بين الكلاسيكية المطلقة وبدايات التجديد، والشاعر في هذه القصيدة يمزج بين التجربة العاطفية وتجربة الاغتراب الداخلي وتبدو في القصيدة روح الشكوى التي سماها الدكتور نزار العاني «السمة التوجعية» وتسأل عن مصدرها في حياة الشاعر، «من أين تجيء هذه المشاعر والأحاسيس المغلفة تماما بسمة توجعية واضحة عند رجل عهدناه معتدا بفكره متعاليا على ما هو مدفون وسط الضلوع، جوابا في ميادين الحياة الشاسعة؟»

ويجيب قائلا «إن البوسعيدي في لحظة مراجعة صوفية مع الذات، يقرأ بعض علامات القهر الدفين داخل تضاريس روحه الشاعرة والتي تبدو غالبا متعافية وغير مأزومة، هناك لا شك في ثنايا شعره وتلافيف قصائده سمة توجعية مستترة، وهناك سوداوية خفية تشكل منطلقا لنداء القصيدة الجمالي والفني والمعنوي. (١٨)

وللدكتور العاني الحق في هذا التساؤل لأن الشاعر كان يعيش في وسط أجواء السلطة والترف، وتسرب هذه الروح الحزينة وسمات التوجع الى عالمه وشعره مدعاة التساؤل وربما تعكس هذه السمة التوجعية رومانسية البوسعيدي، كما يمكن أن تكون صدى لحالة من حالات التمرد على الواقع الذي يعيشه ويحاول تغييره.

وللشاعر عبدالله الطائي قصائد ذات توجه عاطفي، ولكنها تجيء في مقطوعات صغيرة مرتبطة بموضوع الحنين والتذكر لزوجته ولعمان ولأهله في عُمان، وربما يرجع ذلك الى انشغال الشاعر بهموم وطنه أكثر من انشغاله بمشاعره وعواطفه القلبية، وحتى قصائد الحنين والتذكر فإنه يوظفها للحديث عن وطنه وما أصابه من تخلف وتأخر، وربما نجد في قصيدة أو قصيدتين هذا التوجه العاطفي الواضح فيقول في إحدى قصيدتيه التي يصور فيها حالة انقطاع الحب:

انتهينا لا الهوى يحنو علينا
قد محوناه كلانا بيدينا
انتهينا لا لقاء ممكن
يكشف الأعذار عما قد جنينا
يا لسر القلب هل يظهره
ليس مثل القلب إشفاقا علينا
إنه الحب الذي جمعنا
وأرانا من صفاء الدهر لونا
يا حبيبي انقطاعا بعد أن
أزهر العمر غراما فازدهينا(١٩)

وقد يختلط الغزل عند بعض هؤلاء الشعراء بتجارب شخصية كالفقد أو الغربة أو الحنين للوطن، ولهذا تمتزج تجربة الفقد الرومانسي العام بالفقد العاطفي في بعض مقطوعات عبدالله الطائي الذي يتحدث بضمير يعود الى بعض

المحبين أو كليهما ولا يتحدث عن نفسه مفردا ولا عن محبوبته وحدها كما في الأبيات الماضية.

ويصور الشاعر في قصيدة أخرى أمسية من أماسيه الرومانسية على ضفاف الخليج، فتبدو في مفرداته وابنيته الأسلوبية رقة رومانسية غير معهودة عند شعراء هذه المرحلة ويمزج الشاعر فيها بين مشاعره وبعض لحظات الطبيعة ومشاهدها المألوفة في الشعر الرومانسي العربي، ولعل بعض أبياتها يذكرنا بنظائر لها عند علي محمود طه، والقصيدة بعنوان أمسية على الخليج (وهي من القصائد التي كتبها في سنوات حياته الأخيرة):

سألت هل لك في سهرتنا هذي قصيدة
أنظر الليل وقد رصع بالأنجم جيده
وأرمق الجو وقد لحن بالصمت نشيده
أفما حرك في القلب أحاسيس جديدة؟
قلت والاغراء من حولي قد فاق حدوده
صوت حسناء بجنح الليل يستجلي وجوده
وحديث يجبر العازف أن يلقي عوده
ها هنا تحلو الأماسي ويصب الكون جوده
وضياء البدر أغناه بألوان جديدة
فبدا الشاطيء روضا نثر الأفق وروده(٢٠)

ويبدو تأثر الشاعر برواد الاتجاه الرومانسي في العالم العربي وبالخصوص علي محمود طه في قصيدته كليوباترا، ويعبر الشاعر عن عواطفه تعبيرا صريحا. وهو ما ليس مألوفا في شعره الذي انشغل فيه بالتعبير عن همومه الوطنية والانسانية.

ويبرر الدكتور أحمد درويش هذا التغيير الذي طرأ على مفردات هذه القصيدة وعلى نفسية الشاعر، بأنه نوع من التعبير عن قرب الانتصار الذي بدأ يلوح في الأفق فيقول «وهو يرى الخليج في هذه القصيدة لا كما كان يراه دائما من خلال قضية الكفاح التي شغلته طويلا بركانا ثائرا من الأمواج، وإنما يراه في لحظة الصفو موجا هادئا وغناء ووجها حسنا. وهذه واحدة من القصائد القليلة في انتاج الشاعر التي تلجأ الى الأوزان المجزوءة القصيرة والى الروح المرحة، والى استخدام معجم تتردد فيها كلمات مثل«اللحن، الانشاد، رصع، السهرة .النجوى، السعد» وتتشكل من خلالها صور تتحرك في القلب أحاسيس جديدة على حد تعبير الشاعر». (٢١)

**

٣ – شعر الوصف

ويلتفت شعراء هذه الفترة الى مشاهد الطبيعة ومناظر الحياة في المدينة والريف فيصفون الحدائق والمروج وخيام الصيد والقلاع والحصون التي تشتهر بها عُمان.

ويصف الشاعر سعيد المجيزي خياما مضروبة وسط الصحراء فيقول:

خيام ما يطاولها السحاب
وشهب في البسيطة أم قباب؟
وإطناب بأوتاد أنيطت
أم الجوزا بأيديها شهاب؟
وأعمدة تجللها سماء
من الياقوت يكسوها ضباب
فتلك مصانع نشأت بأيد
أم الأفلاك ليس لها حجاب (٢٢)

وترتكز الأبيات على بنية التقليد، تنظر الى تعبيرات معروفة في الشعر العربي القديم، كالخيام والأطناب والأوتاد والجوزاء.

ويقف الشاعر هلال بن بدر البوسعيدي أمام حصن جبرين الذي يقع وسط البساتين والنخيل ويتذكر كل تلك الانجازات الحضارية ويقلب طرفه في دقة هندسة البناء ويستعيد تاريخ بناء هذا الحصن وذكرياته السعيدة والمحزنة، فتختلط في نفسه كل هذه المشاعر فتخرج الأبيات ممزوجة بالمشاعر المتباينة، فيقول:

يا نسمة من ربى جبرين مسراها
أهدت لقلبي ذكرى لست أنساها
وأنعشتني وما في القلب من وطر
سوى عهود أناجيها وأرعاها
في ظل قصرك يا جبرين مرتعها
وتحت دوحتك الشماء مأواها
من لي بجبرين أو من لي بدوحتها
من لي بساحتها من لي برباها
يومي بقصرك يا جبرين قد قصرت
ساعاته ودقيق الفن أفناها
أقلب الطرف في أشكال هندسة
وأستعيد خيالي في ثناياها
يا قصر حدث وفي التاريخ مفخرة
فقد خبرتك مزهوا وتياها (٢٣)

ولا تقتصر نظرة هلال بن بدر البوسعيدي التاملية فقط على أمور الحياة، وإنما يشغله التأمل في التراث التاريخي والحضاري لعمان، ويقدم صورة تفصيلية لحصن جبرين وموقعه وسط البساتين والأشجار ويعبر عن اعجابه بالفن الهندسي، كما يجعل الشاعر من القصر شاهدا على أحداث التاريخ العماني.

ومن قصائد الوصف التي قالها الشاعر عبدالله الطائي قصيدة يصف فيها جمال ظفار المنطقة الجنوبية من عمان حيث تكثر الخضرة فيقول:

حاك السحاب لها ثوبا تكون من
زهر فوشته من أفراح لقياها
فالأرض من بشرها بالخير ناطقة
اللفظ خضرتها والزهر مبناها
الخصب في أرضها تبدو خمائله
عرائسا يفتن الأبصار مرآها
كأن بابل بالجنات قد هجرت
بلادها واستقرت في زواياها
هذا النسيم أتى يشكو صبابته
لأنه اعتل لما زار مرعاها
وحمرة الورد جاءته على خجل
إذ لاح منظرها يزهو محياها (٢٤)

ولا يخفى ما في المقطوعة على الرغم من ايقاعها المنساب - من تقليد وبخاصة في البيتين الأخيرين.

**

٤ – شعر الرثاء

يعد شعر الرثاء من فنون الشعر الموروثة والتقليدية والشاعر يرثي أصحابه ويبكيهم ويصور هول الفجيعة التي ألمت بهم ويتحدث عن صفات المرثي، وأحيانا يؤبن المتوفى بذكر أفعاله أو بذكر صفاته وحزن الكائنات والليل عليه.

وينقسم شعر الرثاء في هذه الفترة الى نوعين من الشعر شعر يتوجه بالرثاء الى الأهل والأحبة والأصدقاء وشعر يتوجه

الى قادة الأمة ورجالها العظام الذين فقدوا في فترة كفاحهم ضد الاستعمار والتخلف.
وخير من يمثل الشعراء العمانيين في مجال الرثاء في هذه الفترة الشاعر عبدالله الطائي،حيث ينقسم شعره في الرثاء الى قسمين أساسيين، الأول يختص برثاء أهله وأقربائه ، والثاني يختص برثاء الشخصيات الوطنية العمانية والقومية العربية التي كانت تقود النضال من أجل الحرية والتحرر.
ومن قصائد القسم الأول الخاص برثاء الأقرباء ، قصيدة في رثاء أمه وقد توفيت وهو في الغربة فأضافت وفاتها جرحا الى جروحه الكثيرة، ويصف الشاعر يوم وفاتها بأنه اليوم الذي ضعفت فيه مقاومته الى حد بعيد ويتمنى إن يسمح له لكي يزور قبرها في مسقط فيقول :

اليوم لانت يا زمان قناتي
ولكم صمدت لأعنف الهزات
أصبحت أرجو أن أشاهد قبرها
ولو أنني أرضيت كل عداتي
فأطوف مسقط لائذا متحاميا
الموت يدفعني لمحو شكاتي
أمي لقد ملك القضاء سهامه
فأتاك منها قاتل النبلات
لكن موتك قد ألان تجلدي
وأضاعني حتى زهدت حياتي
اليوم أشعر بالمصائب جمعت
والنفس تغرق في دجى الظلمات
يا قلب حسبك حسرة وتخاذلا
فاصمد على المكروه والعقبات (٢٥)

ويكاد يكون الشاعر عبدالله الطائي شاعرا رثائيا لكثرة ما كتب من قصائد رثائية وخصوصا وهو يرثي شهداء عُمان وكذلك بعض أحبته الذين أنكبه فيهم الموت وهو في ديار الغربة فعمقت هذه الأحداث جروحه وأضافت الى همومه الشخصية هموما جديدة، ولهذا فإن رثائياته تكاد تنطق بحزنه وبصدق مشاعره وبتجلده وهوحتى في رثائه يربط بين كل هذه المآسي ويعكسها في النهاية على حالة البلاد في تلك الفترة.

ويرسل الشاعر مرثاة أخرى الى المرحوم الشيخ أحمد بن سعيد الكندي وكان خال الشاعر عبدالله الطائي وأحد أساتذته في نفس الوقت وقد رعاه في طفولته وشبابه، فيقول فيها:

بكيتك حتى كدت بالدمع أشرق
وروحي من بين الجوانح تزهق
ففقدك أذوى في الحياة شبابها
وكنت لها زهوا به يترقرق
رفعنا بك الأعناق في كل بلدة
فقد عشت رمزا بالمفاخر ينطق
وكنت لنا العنوان في كل مسلك
معالمه رأي وخلق وموثق (٢٦)

ونلاحظ على قصائد الرثاء الخاصة صدق الشاعر وانطلاق في التعبير عن أحزانه وآلامه التي طالما رماه بها الدهر، ومن شدة صدق الشاعر ومعاناته لفقد أحبته فإننا نكاد نستشعر حزنه ودموعه التي تتساقط على وجناته وهو يرثيهم بكل حرقة وانكسار.
ويسلك الشاعر بدر بن هلال البوسعيدي منهجا جديدا في موضوع الرثاء، فلم تعد قصائد الرثاء لديه مخصوصة لذوي الجاه والسلطان وأصحاب المناصب مثلما فعل في قصائد المدح، فقد تنوع رثاؤه ما بين شخصيات دينية وبعض القادة التاريخيين للأمة الاسلامية الذين وقفوا في وجه الظلم وأصحاب المثل العليا مثل الحسين بن علي وبعض الذين شاركوا في تحرير أوطانهم مثل زعيم باكستان محمد علي جناح خان، ولبعض شعراء الأمة الذين كانوا من معاصري الشاعر وتوفوا في حياتهم نحو أحمد شوقي وحافظ ابراهيم ، فلقد أنشد الشاعر قصيدتين في رثاء الامام الحسين بن علي رضي الله عنه، فيقول في إحدى قصيدتيه:

روع الكون أرضه والسماء
يوم ضجت بخطبها كربلاء
يا لخطب من دونه كل خطب
ومصاب قد عز فيه العزاء
لبس الدهر فيه ثوب حداد
فهو والدهر ما له انضاء
ليت شعري وهل يبلغني الشـ
ـعر مقاما يجود فيه الرثاء
سبط خير الأنام والصفـ
ـوة الكبرى وأبوه وأمه الزهراء
فصلاة من الاله عليه
وسلام ورحمة وثناء (٢٧)

وينطلق الشاعر في رثائه من وازع ديني يعكس تقديره وحبه لآل البيت، كما تعبر القصيدة عن صدق مشاعر الشاعر وتأثره بمصيبة الحسين، ويذهب الدكتور علي عبدالخالق الى هذا الرأي فيقول عن قصيدتي الشاعر «ولعل في هذين المثالين ما يدل على أن رثاء هلال بن بدر للحسين استوفى غايته بما أفاض فيهما من شعور صادق، وإثارة لعاطفة الحب»(٢٨).
ويظهر الشاعر في رثائه لشاعري الجيل أحمد شوقي وحافظ ابراهيم تأثرا كبيرا لفقدهما لكنه يرثي مصر ودولة الشعر لوفاتهما، ولاشك بأن الشاعر يعتبر فقدهما خسارة للشعر وللأمة العربية فيقول :

خر نجمان من علو سماك
أنت يا مصر ما الذي قد دهاك؟
حافظ مات ثم يتلوه شوقي
أي خطب أجل مما أتاك!
شاعر النيل من تركت لمصر
بعدك النيل ما جرى غير باك
حزن الشرق يوم أن مات شوقي
روح شوقي أطلّي من علياك
يا أمير القريض هذي القوافي
أصبحت حرة بغير امتلاك (٢٩)

ونستطيع أن نشعر مدى حزن الشاعر

وانكسار نفسه الرقيقة إزاء حادثة الفقد الكبيرة التي حلت بشاعري الجيل أحمد شوقي وحافظ ابراهيم، ولقد نجح الشاعر في إشاعة جو الحزن والكآبة خلال الأبيات الماضية وتصوير حزنه الدفين عبر مجموعة من الأساليب التعبيرية التي تناسب موضوع القصيدة نحو النداء «شاعر النيل يا أمير القريض»، والاستفهام «أنت يا مصر ما الذي قد دهاك»، ثم أسلوب التكرار «روح شوقي، ساعديني يا دولة الشعر»، «فهذه أساليب وإن بدت فيها الخطابية الجهيرة إلا أنها عبرت عن الحزن الدفين والألم الممض الذي انتفض له الشاعر فراحت قيثارته تنشده في توجع وتألم» (٣٠).

وبهذا التوجه في الرثاء أخرج الشاعر هلال بن بدر موضوع الرثاء من إطاره المحلي الضيق الى الاطار العربي والاسلامي الواسع، وقد اتضح ذلك من تنوع رثائه ما بين رثاء شخصيات دينية مثل الحسين، وأدبية مثل شوقي وحافظ وسياسية مثل محمد علي جناح، وهو توجه جديد على الشعر العماني ويدلل على عمق تفكير الشاعر وسعيه للخروج من الإطار المحلي والتفاعل الدائم مع قضايا أمته.

ومن عجائب القدر أن الشاعر عبدالله الطائي يقوم برثاء الشاعر هلال بن بدر البوسعيدي الذي كان من أساتذته الذين تلقى العلم على أيديهم في المدرسة السعيدية في مسقط، والذي يلتقي معه في نفس خط الدعوة الى تحرير عُمان من الجهل والتخلف، فيقول:

يا ليل مد من الظلام سدولا
واجعل سوادك يا ظلام ثقيلا
لا شأن لي بالصبح تشرق شمسه
والقلب ينشد في الصباح فتيلا
مهلا أبا شعرائنا من للمنى
يتلو لدى تحقيقها ترتيلا
وبقيت نسرا لا جناح بجنبه
يرجو من الرجل العنيد جميلا
يا ناعيا لهلال بدر أنني
أجد اصطباري للنبا مخذولا
قد كنت آمل أن يعيش لكي يرى
للنصر فوق جبالنا إكليلا
ويرى الشباب وقد توافد جمعه
ليقيم مجدا في عُمان أثيلا
ويصوغ في نصر الشباب قصائدا
يلقي بها عند البناء دليلا (٣١)

ونلاحظ أن الطائي يخرج عن الاطار العام لشعر الرثاء عند الشعراء العرب القدماء ومعاصريه من العمانيين كذلك، فهو لا يعدد خصال البوسعيدي ومناقبه ولكنه يؤنبه بمواقفه الوطنية الشجاعة التي تهدف الى رفعة عُمان وإعادة دورها الحضاري القديم.

ونجد للشاعر الطائي قصائد أخرى في رثاء عدد من الشخصيات العربية مثل أمير الكويت والزعيم العربي جمال عبدالناصر وزعيم باكستان لياقت خان.

الهوامش:

١ - الشيخ خالد بن هلال الرحبي ١٩٠٨ - ١٩٥٣ كان اديبا مولعا بالشعر هاجر الى زنجبار وقضى بقية عمره فيها، له ديوان شعر يسمى السحر الحلال لكنه ضاع مع ما ضاع من تراث الشعراء العمانيين في زنجبار.

٢ - شقائق النعمان في شعراء عُمان ص ٣٢٩.

٣ - الشيخ احمد بن حمدون الحارثي (١٩٠٦ - ١٩٦٦) كان من رجال العلم واللغة قضى معظم حياته في مدينة نزوى هاجر الى زنجبار في أواخر حياته حيث توفي هناك ليس له ديوان شعر مطبوع.

٤ - شقائق النعمان في شعراء عُمان ج ٢ ص ١٦.

٥ - هلال بن بدر البوسعيدي (١٩٠٣ - ١٩٦٦) من أبرز شعراء هذه الفترة وهو أحد أفراد الأسرة الحاكمة في عُمان شغل مناصب عديدة منها مدرس في المدرسة السعيدية في مسقط ثم رئيسا لأول مجلس بلدي في مسقط ثم سكرتيرا للسلطان سعيد ومستشاره الخاص له ديوان شعر مطبوع صدر عام ١٩٨٥.

٦ - عبدالله بن محمد الطائي (- ١٩٧٣) من ابرز شعراء النهضة الأدبية شارك في الدعوة الى تحرير عُمان من التخلف والجهل، عاش أكثر حياته مهاجرا خارج عُمان وذلك في أكثر من بلد عربي وأجنبي منها العراق والكويت وأبوظبي ومصر والهند، له ديوانان مطبوعان الفجر الزاحف ووداعا أيها الليل الطويل عام ١٩٧٤ وله ايضا مجموعة من الدراسات المطبوعة والقصص والروايات.

٧ - المصدر السابق قصيدة صفو الوداد ص ٤٥.

٨ - الشيخ سالم بن حمود السيابي شاعر ومؤرخ معاصر له عدة كتب في تاريخ عُمان وله أيضا اسهامات شعرية متفرقة لم يصدر له ديوان توفي عام ١٩٩٤.

٩ - ديوان الشاعر هلال بن بدر ص ٤٧.

١٠ - المصدر السابق ص ٥١.

١١ - شقائق النعمان في شعراء عُمان ج٢ ص ٢٢.

١٢ - المصدر السابق ج٢ ص ١٩.

١٣ - سعيد بن مسلم المجيزي (١٨٦٤ - ١٩٥٣) شاعر عُماني عاش في البلاط السلطاني وكان من شعراء السلاطين خصص أكثر شعره في مدح السلاطين البوسعيديين عايش ثلاثة سلاطين منهم أول شاعر طبع له ديوان في تاريخ عُمان حيث طبع له ديوان شعر في لوزاكا في اليابان عام ١٩١٦ واعيد طبعه في القاهرة ١٩٨٢..

١٤ - ديوان أبي الصوفي سعيد بن مسلم المجيزي إصدار وزارة التراث القومي والثقافة تحقيق د. حسين نصار، عام ١٩٨٢ ص٤٥.

١٥ - صالح بن عيسى الحارثي شاعر عُماني له شعر قليل كان يقيم في القاهرة ليس له ديوان مطبوع.

١٦ - شقائق النعمان في شعراء عُمان ج٢ ص ٣٢١.

١٧ - ديوان الشاعر ثمرة الأشواق ص ٩٣.

١٨ - جولة تحليلية في عالم السيد هلال بن بدر د. نزار العاني ص ٧٣، ٧٤.

١٩ - ديوان وداعا أيها الليل قصيدة نهاية حب ص٦٣

٢٠ - المصدر السابق قصيدة أمسية على الخليج ص٧٥.

٢١ - مدخل الى دراسة الأدب ص ١٧٨، ١٧٩.

٢٢ - ديوان أبي سعيد بن مسلم المجيزي، ص ٢٤.

٢٣ - ديوان الشاعر قصيدة يا نسمة من ربى جبرين ص ١٣١.

٢٤ - ديوان حادي القافلة المخطوط، قصيدة سلطان مسقط أثر عودته ص ٣٢.

٢٥ - ديوان وداعا أيها الليل قصيدة يرحمها الله ص ٣٣.

٢٦ - ديوان وداعا أيها الليل قصيدة سلاما تراب العامرات ص ٨٢.

٢٧ - ديوان الشاعر قصيدة سبط خير الأنام ص١٤١، وللشاعر قصيدة أخرى في رثاء الحسين بعنوان سادة أطهار أنظر ديوان الشاعر ص١٤٧.

٢٨ - الشعر العماني، د. علي عبدالخالق ص ١٤٩.

٢٩ - ديوان الشاعر قصيدة ساعديني يا دولة الشعر ص ١٥٣.

٣٠ - الحس الوطني والجمعي في شعر السيد هلال بن بدر د. عبدالباسط عطايا دراسة منشورة في جريدة عُمان السبت ٦ سبتمبر ١٩٩٧.

٣١ - ديوان الفجر الزاحف قصيدة سحابة حزن.

تعددية العوتبي وترجمته
أو
اشكاليات شخصية العوتبي الصُّحاري

عبدالرحمن السالمي*

تحظى التراجم-التي عرفت قديما باسم الرجال - باهمية خاصة في سياق الدراسات الإنسانية . حتى أصبحت من المميزات البارزة للكتابات العربية من المميزات البارزة في الكتابات العربية الكلاسيكية ، كما أنها تشكل مصدرا مهما من مصادر التوثيق التاريخي، في عمان لم تكن العناية بهذا العلم على ما يجب ، لهذا كثيرا ما تواجهنا مشكلة الخلط بين اسماء الأعلام وهي مشكلة ربما أرجعناها لثلاثة أسباب :

أولا: لعدم اهتمام العمانيين بتدوين تراجم العلماء ومشاهير الرجال مما أدى إلى قلة المعرفة بهم و إلى تعسير مهمة قارئي ومحققي التراث.

ثانيا: لتأخر حركة التدوين التاريخي هذا مع احتمال وجود مخطوطات تاريخية ضائعة.

ثالثا: لتشابه الأسماء عند نسبة الشخصية إلى القبيلة كنحو الكندي -مشاهير الفقهاء- فلا يدرى هل المقصود (صاحب بيان الشرع أم المصنف) أو لتشابه الكنى و الألقاب كنحو أبي سعيد (فلا نعرف هل المقصود الكدمي أم القلهاتي) و لقد أثارت التحقيقات الحديثة حول هذا الموضوع جدلا جديدا حول تواريخ حياة العلماء وشخصياتهم كالمنير بن النير والخليل بن شاذان هل يحمل هذه الأسماء اكثر من شخص في الوقت ذاته؟ ومثل هذا الخلط عند الحديث عن بعض العائلات العلمية كأبناء مداد .

وفي هذا المجال -التراجم - وصلت إلينا بعض المصادر المهمة التي اهتمت بشكل خاص بتتبع وفيات الأئمة والعلماء العمانيين كسيرة ابن مداد "صفة نسب العلماء"، والجزء الأول من "منهج الطالبين" للشقصي ، و الجزء الثالث من "فواكه العلوم" للخراسيني، و الجزء الثالث من "قاموس الشريعة" للسعدي، و"اللمعة المرضية" لنور الدين السالمي وهي جميعها أشبه برسائل أدبية مهمة، لكن الأمر لا يزال في حاجة إلى تقص أوسع وأبحاث جادة في قواميس البيبلوغرافيا. وفي إطار الدراسات الحديثة لابد من التنويه بما يبذله الشيخ سيف بن حمود البطاشي في إثراء الموضوع سواء بجانبه التحقيقي أو التجميعي. وكذلك الشأن بالنسبة للجزء السابع من "موسوعة السلطان قابوس للأسماء العربية" الخاص بأعلام عمان كمالا نستطيع إنكار إسهامات الدراسات الاستشراقية بأبحاثها وتحقيقاتها حول تراجم مشاهير العمانيين وعلمائهم والتداخل العلمي والقبلي في هذه المنطقة.

في هذه الورقة سنتطرق إلى شخصية مهمة في التاريخ العماني لإسهاماتها العلمية والتاريخية أنها شخصية أبي المنذر سلمة بن مسلم العوتبي الذي اختط في كتابه انساب العرب (أو موضح الأنساب) منهجا مختلفا فلم يكتف بتتبع شجرات الأنساب بل تطرق إلى التعرف على مواضع الاستيطان للقبائل العربية من العدنانية (النزارية) والقحطانية (اليمانية) في الجنوب الشرقي لشبه الجزيرة العربية. ثم الامتداد الاستيطاني وانتشاره في شبه جزيرة العرب وهذا ما جعله في مقدمة المفصحة عن بواكير الوجود العربي في هذا الجزء من جزيرة العرب بل إن المراجع العمانية اللاحقة اعتمدت في كتاباتها التاريخية على هذا المصدر. ولسوء الحظ فان هذا العمل وغيره من أعمال العوتبي التي تم طبعها ونشرها لم تخرج وتحقق بمناهج عملية وهو أمر يدركه الجميع من الجانبين العماني والخارجي على السواء. من المهم أن نشير في هذا السياق إلى ما يذكره Dr. Martin Hinds عن نسخ كتاب الأنساب خارج سلطنة عمان و هي أربع نسخ:

١- نسخة دار الكتب المصرية برقم ٢٤٦١ تم نسخها ٢ رمضان ١١٣٠، ٣٠ يوليو ١٧١٨على يد مرشد بن محمد بن راشد الأغبري ويعلق عليها أبو إسحاق اطفيش بقوله : إن خطها يكاد لا يفهم لبشاعته وكثرة تحريفه فشق علينا أن نصحح منه شيئا والأمر لله.

٢- نسخة باريس Bibliotheque Nationale, mss arabes, no. 5019 انظر E. Blochet, Catalougue des manuscrits arabs des nouvelles acquisitions (1884-1924), Paris 1925, p.48 and G. Vajda, Index general des manuscrits arabes musulmans de la bibliotheque National de Paris, Paris 1953, p. 260. اكمل نسخها في ٥ محرم ١١١٥، ٢١مايو١٧٠٣ علي بن ربيع بن راشد بن سرحان بن راشد بن ربيع بن ناصر السهمي.

٣- نسخة Johnston/Durham ترجع ملكيتها للبروفيسور Johnston وهي محفوظة بقسم الاستشراق بمكتبة جامعة درم. اكمل نسخها في ٢٩ جمادى الأولى ١٠٨٩، ١٩يوليو ١٦٧٨ و ناسخها عبدالغني بن محمد بن عبدالله بن محمد البصري المخزومي القرشي الشافعي

٤- نسخة بولونيا في Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Czarto ryskich, Rekopis arabski, no. 2806. نسخت في زنجبار ١٣ شعبان ١٢٥٣، ١٢نوفمبر ١٨٣٧ بيد الناسخين سعيد بن ياسر و سليمان بن سعيد بن مبروك نسخت للقاضي سعيد بن ناصر بن خلف بن ناصر المعولي.

وللعوتبي كذلك مؤلفات منها كتاب "الإمامة" و "مفتاح الشريعة" و "الابانة في اللغة" . أن المعلومات المتوافرة حول شخصية العوتبي قليلة جدا والتراجم لها لا

★ باحث من سلطنة عمان.

تعطي عنها معلومات موسعة هذا رغم أهمية الكاتب لكونه من كبار العلماء العمانيين والاباضيين على السواء، وكل ما نستطيع استخراجه من معلومات عن هذه الشخصية هو من المعلومات العمومية المعروفة كانتسابه إلى قبيلة طاحية من الازد وأن نسبته إلى عوتب إنما ترجع إلى بلدته من أعمال مدينة صحار تقع إلى الشرق منها والتي شهد بالقرب منها إحدى معارك الحروب الطاحنة التي أدت إلى نهاية الإمامة الأولى في عمان.

إن ما سنحاول الكشف عنه هنا هو تبيين إذا ما كانت شخصية سلمة بن مسلم العوتبي شخصية واحدة أم شخصيتين حملتا الاسم نفسه واختلفتا في الكنية. حيث المعتقد في هذا المقال بان هنالك شخصيتين كلاهما حمل اسم سلمة بن مسلم أحدهما أبو المنذر و الآخر أبو إبراهيم. في الحقيقة أن هذا الأمر ليس بالهينّ لانه يفند خطأ وقع فيه كثير من الباحثين قديما وحديثا. فعلى سبيل المثال أبو إسحاق اطفيش في تعليقاته على إحدى نسخ كتاب الأنساب ذكر أن تاريخ العوتبي لأبي مسلم العوتبي صاحب الضياء (تحفة الأعيان. ج١ . ٥٢) وهذا التعين قد واجهه أيضا مقدم كتاب الأنساب (طبعة وزارة التراث القومي والثقافة.ج٢) حيث ذكر بأنه أبو مسلم العوتبي، ولا ادري إذا ما كان السبب في ذلك هو اعتمادهم على النسخة المحفوظة بدار الكتب المصرية. كذلك المستشرق C. Guillain في نسخة من كتاب الأنساب جلبها معه إلى أوروبا وصفها بالتشوه وبعدم وضوح فهرستها(Documents .....de l' Afrique orientale, vol, i, p476) . وقد ظل هذا الخطأ في تواصل رأي الباحثين من أمثال Z. Smogorzwski في مقالته (Essai de Bio-bibliographie Ibadite Wahbite. Avant-propose, R.O. v. 1927, p51). وأيضا المستشرق Josef van Ess في مقالته Untersuchungen zu einigen) ibâditischen Handschriften.ZDMG. vol,127. Part 1. 1977 حيث نسب أبا المنذر سلمة بن مسلم(العوني) al-'Aunî على أنه مؤلف كتاب الضياء، ولعل خطاه في نسبة العوتبي يرجع إلى أن Van Ess- اعتماده على ما ذكره كارل بروكلمان في كتابه تاريخ الأدب العربي Geschichet der arabischen Litteratur, Supplementband ii, Leiden 1938,p.929) حيث نسبه إلى العوني. كذلك المستشرق Martin Hinds لم يبد اهتماما بالتفريق بين الكنيتين برغم من نشره لأهم الدراسات والإصدارات الحديثة حول كتاب الأنساب: An Early Islamic Family From Oman: Al-'Awtabi's Account of the Muhallabids. Journal of Semitic Studies Monograph. No 17. University of Manchester, 1991) . ففي دراسته ترجم النصوص المتعلقة بالمهلب بن أبي صفرة وأسرته ومقارنة الأحداث مع بعض المصادر العربية لكن الخطأ الذي نجم عن عدم إمكانية التفريق بين أبي إبراهيم وأبي المنذر قد يرجع إلى الاعتماد على قوائم البيبلوغرافيا التي أخذت تكرر من غير تمحيص الأخطاء نفسها التي وقعت فيها مؤلفات مثل : كشف الغمة، وقاموس الشريعة، وكتابات ابن رزيق وهي في الواقع مؤلفات ترجع إلى كتاب منهج الطالبين (ج١) لشقصي (ق ١٢/ ١٧١)الذي بدوره اعتمد على سيرة ابن مداد(ت ١٥١٠) "نسب العلماء" فكانوا في النهاية معتمدين على منبع (مصدر) واحد به أخطاء وقعت بفعل النساخ. قد يكون سببها ترادف الأسماء وتكرارها في سلسلة النسب فيؤدي الإسقاط إلى الحذف والخلط في النسب.

إن التدقيق حول موضوع العوتبي يرجع فضله إلى المستشرق R.D. Bathurst الذي أعاد النظر الى هذه الشخصية التي حملت كنيتين مختلفتين. وهذا التدقيق يجعلنا أمام أمر مربك حقا نلاحظه –مثلا- عند تصفحنا لكتاب التقييد لأبي محمد عبدالله بن بركة الذي يقتبس من كتاب الضياء مما يطرح التساؤل حول كيفية نقل المتقدم من المتأخر!!. و هذا التساؤل و ما يترتب عليه أدركه نورالدين السالمي في اللمعة المرضية مما جعله يفرق بين مصنف كتاب الضياء و مصنف كتاب الأنساب. خاصة وأن الشخصية في امتدادها العلمي يمتد إلى اكثر من قرن و نصف: من بدايات القرن ٤ إلى نهاية القرن ٥ .بحيث إن الباحث يجد الروايات حول هذه الشخصية في تداخل مستمر وهذا الامتداد تناقضه المصادر المحلية العمانية تذكر انه عاش في القرن٥,١١.

ولقد أتى من بعد Bathurst البروفيسور جون ويلكنسون ليعطي بعدا أوسع حول التحري عن هذه الشخصية بدقة أكثر فهو يجعل الأمر اكثر بساطة و توضيحا خصوصا في دراساته :

١-The Omani and Ibâdi background to the Kilwah Sîrah: the demise of Oman as a political and religious force in the Indian Ocean in the 6th/12th century (

2-Oman and East Africa: New light on Early Kilwan History From the Omani sources (The international Journal of African Historical Studies XIV, 272-305 (1981)

3- Bio-bibliography Background to the Crisis Period in the Ibâdi Imamate of Oman (Arabian Studies III, 137-164

حيث يبسط الأمر على النحو التالي:

أبو المنذر سلمة بن مسلم

أبو إبراهيم سلمة بن مسلم

لو حاولنا ربط هذا النسب بدقه سيكون على النحو التالي :

أبو المنذر سلمة بن مسلم بن (إبراهيم) بن سلمة بن مسلم.

فإبراهيم على هذا النحو هو جد أبي المنذر صاحب كتاب الأنساب ومصنف كتاب الضياء في أصول الشريعة والفروع هو رأس العائلة في شجرة نسب العوتبيين وبذا يكون صاحب كتاب الأنساب حفيدا لمؤلف الضياء.

وفي الحقيقة أن ويلكنسون بعد ما يزيد عن اثني عشر عاما أبدى بعض التردد حول ادعائه ويبدو انه قد تراجع جزئيا وذلك بالمقارنة من خلال ما دونه في ١٩٧١ The Origin of Omani State و بين مقالته ١٩٨٦ The Omani and Ibâdi background to the Kilwah Sîrah: the demise of Oman as a political and religious force in the Indian Ocean in the 6th/12th century

حيث ذهب إلى أن شخصية سلمة بن مسلم ما هي إلا واحدة وان العوتبي يكنى بكلتا الكنيتين أبي المنذر و أحيانا بابي إبراهيم وان الكنية الأولى هي الأصح و على هذا يكون اسمه كالآتي:

سلمة بن مسلم (بن إبراهيم) العوتبي . حيث يضاف إلى السلسلة إبراهيم ليكون أبو المنذر حفيدا له. لكن ويلكنسون مع تقدم أبحاثه ازداد اقتناعا بصحة الفرضية وربما كان اكثر دقة حينما حاول ربط شجرة نسب العوتبي كالآتي: أبو المنذر سلمة (مصنف الأنساب) بن مسلم بن (إبراهيم أو أبو إبراهيم) بن سلمة (مصنف الضياء) بن مسلم (بن عيسى بن سلمه) حيث انه مع أخيه احمد (بن عيسى بن سلمه) تورطا في معركة الروضة ٢٧٨/ ٨٨٧ (الأنساب.ج٢, ٣١٣). وبحسب الرواية التاريخية عن وقعة

الروضة أن وجوه اليحمد كاتبوهما وسألوهما أن يبايعا لهم عند القبائل اليمانية في الباطنة. فيدل على المكانة العائلية والسياسية التي تتمتع بها عائلة العوتبي في تلك المنطقة آنذاك الزمن خصوصا وان صحار مثلت مركزا حضاريا مزدهرا في الحضارة الإسلامية في تلك الفترة حيث كانت أن الباطنة تشكل المركز السياسي والاقتصادي لعمان. ولاشك في أن هذه العلاقة المباشرة التي مثلتها عائلة العوتبي في قيادة الازد من العتيك للأسباب العصبية أدت إلى النهاية الفاجعة في تلك المعركة.. هذه الموالاة من عائلة العوتبي لليحمد هي في واقعها تعصب قبلي خارجة عن الجانب العقائدي، وهي حقيقة أوضحها كتاب الأنساب كاشفا أسباب التوزع الديموغرافي في عمان حيث لم يسلم منها حتى المفكرين الكبار الذين هم في منأى عنها كابن دريد وقصائده في الحروب الأهلية بعمان في نهاية القرن ٣/ ٩.

كلتا الفرضيتين تثيران تغيرا في نظرتنا حول سلسلة نسب العوتبي و- تقبلنا له بنسب متفاوتة- لذا فنحن بحاجة لدراسة اشمل عن العوتبي تلزمنا بتتبع العلماء المعاصرين وفترته الزمنية التي عاش فيها، ولحسن الحظ احتفظ لنا ابن مداد بالسلسلة العلمية في معرفة الإسناد في حمل العلم لأبي المنذر التي توضح لنا ما يلي: "أبو المنذر سلمة بن مسلم حمل العلم عن(أبي علي الحسن) بن سعيد بن قريش(١)، وحمل سعيد بن قريش العلم عن محمد بن مختار، ومحمد بن مختار عن أبي الحسن علي بن محمد بن علي البسياني (البسيوي)، والبسياني حمل العلم عن الشيخ محمد بن ابي الحسن وعن أبي عبدالله محمد بن بركه". فسلسلة الإسناد العلمي عند أبي المنذر تسهل علينا الجزم بأنه كان من علماء المدرسة الرستاقية فشيوخه تلامذة للعلامة البسيوي أحد أعمدة المدرسة الرستاقية لتتصل من بعد بالعلامة الأصولي ابن بركة.

برغم هذه السلسلة إلا أننا لا نزال في حيرة، حيث إن المعلومات حتى الآن تقودنا إلى مواضيع متفرقة. لكن من خلال معرفتنا بشيخه تتضح لنا بعض الخيوط التي تقودنا إلى القول بان العوتبي كان معاصرا بشكل ما للشيخ العلامة محمد بن إبراهيم الكندي (ت.٥٠٨/ ١١١٥) مؤلف بيان الشرع حيث إن شيخه أبو علي الحسن بن سعيد بن قريش بن حمدالله العقري كان من النشطين في منتصف القرن ٥/ ١١ خلال إمامتي الخليل بن شاذان وراشد بن سعيد وقد توفي عام ٤٥٣ أي بعد وفاة الإمام راشد بن سعيد اليحمدي بنحو ثماني سنين تقريبا (السالمي. التحفة .ح ١، ٣٢٠ البطاشي . إتحاف، ج.١، ٣٣٩). لذا حاول ويلكنسون أن يحدد تاريخ ولادة العوتبي وهو ما يقارب عام بينما يميل مقدم كتاب الأنساب إلى الجزم بان العوتبي ظهر في بداية القرن٤/ ١٠ و ذلك من اعتماد العوتبي على مصادر أقربها منه ابن جرير الطبري (ت٣١٠) لكن هذا التعيين فيه نقص، و ذلك أن كتاب الأنساب اقتبس من الحريري (٤٤٦-٥١٥/١٠٥٤-١١٢١) واعتمد على ابن حزم الأندلسي "جمهرة انساب العرب" (ت ٤٦٤/ ١٠٧٠) وبالرجوع إلى شيخه فان رأي ويلكنسون اقرب إلى الحقيقة او يمكننا القول أن ولادته كانت ما بين٤٣٠-٤٤٠ . أما عن نشأته الأولى فيتضح لنا بأن ولادته و نشأته الأولى كانت في مدينة صحار أو في قرية عوتب ثم هاجر لتلقي العلم إلى نزوى حيث إن شيخه شغل منصب القضاء للإمامين الخليل بن شاذان وراشد بن سعيد. كما يتضح انه اتصل بشيخه وهو صغير أي قبل بلوغه الثالثة عشرة من عمره.

ومما يجعل الفرضية الأولى الأقرب إلى الصحة انه بالرجوع إلى الكتاب الموسوعي بيان الشرع نجد مقتطفات من كتاب الضياء وآراء لأبي علي الحسن بن سعيد بن قريش بينما لا نجد مقتبسات من بيان الشرع في كتاب الضياء ومن المعروف أن الكندي كان المرجع العلمي لأهل زمانه في عمان وهذا ما يجعلنا نجزم بأنه لا يمكن إلا أن يكون بينهما تبادل ومراسلات (لو كانا متعاصرين) لكن هذا لاوجود له بل يتضح أن الكندي قد جعل من الضياء أحد مصادره ولذا فان مؤلف الضياء عاش قبل العلامة الكندي أو انه على الأقل ليس من معاصريه، ونعتقد بان الإشارات إلى العوتبي في القرن ٤/ ١٠ إنما ترجع إلى أبي إبراهيم العوتبي لا إلى أبي المنذر والأقرب إلى الصواب أن أبي إبراهيم عاش في منتصف القرن ٤/ ١٠وكما أشرنا سابقا فان أبا المنذر كان أحد معاصري العلامة الكندي. ولو تتبعنا سلسلة الإسناد العلمي عند الشيخ الكندي لوجدنا انه اخذ العلم عن أبي علي محمد بن الحسن بن احمد بن محمد بن عثمان وهو القاضي للإمام الخليل بن شاذان. هذه المقارنة قد توضح لنا الفترة الزمنية التي عاش فيها العوتبي بشكل أدق فقد كان معاصرا للعلامة الكندي صاحب بيان الشرع (ت ٥٠٨/ ١١١٥) ولبداية حياة العلامة الأصولي أبو بكر احمد بن عبدالله بن موسى الكندي (ت ٥٥٧/ ١١٧١).

في هذا السياق علينا الآن أن نتتبع نشأة العوتبي العلمية إذ انه قد عاصر إعادة إحياء الإمامة الثانية في عمان وهي الفترة التي شهدت صراعات متعددة شهدتها عمان، وعلى ما يبينها مايلز (انظر الخليج بلدانه و قبائله): " منذ غزو محمد بن نور وما رافق حملته من قهر واضطهاد للمعارضين استهدفت عمان سلسلة متتالية من الغزاة: العرب، والترك ، والفرس ، والقرامطة ، والديلم، والتركمان، ولقد كانوا جميعا مدفوعين بشهوة التسلط والسيطرة والسلب والنهب . وبدون اقل استفزاز من جانب العمانيين، وارتكب أولئك الغزاة أهوالا من المذابح والاعتداء على الأعراض والحرمات واغتصاب أملاك العمانيين وأموالهم........ أن أقطار قليلة جدا تعرضت لمثل تلك الأعمال المشينة بل واقل من ذلك و لكن الشعب العماني اظهر الكثير من الثبات والجلد والصمود و الكبرياء القومي والشجاعة النادرة والطاقة الفائقة لاسترداد حقه في الحياة والحرية. أن التاريخ قلما يكشف عن مشهد اكثر إيلاما من مشهد ذلك الشعب النبيل المعتز بنفسه الذي يغدو مصمما المرة تلو الأخرى وبعزيمة لا تلين على أن يقهر جحافل البرابرة القادمين من أواسط آسيا" ...وفي الوقت نفسه أخذت عمان في التوسع الإقليمي والتنفذ السياسي في المنطقة كدعم المباشرة في حضرموت بدعم المباشر ضد الصليحي المدعوم من قبل الفاطميين، أو التدخل المباشر في الإحساء وهجر (البحرين) ضد القبائل المضادة نهد وعقيل أو بدعم الأهالي الموالين لهم في مدينة المنصورة من ارض السند (من سيرة الإمام راشد بن سعيد لاهلها) وساحل الشرق الأفريقي (سير العوتبي والقلهاتي).

كما شهدت عمان في هذه الفترة انتعاشا في الحركة العلمية خصوصا فيما يتعلق بالأيديولوجيا الاباضية العمانية التي بدأت في التحول من التنظيمات والمشاركات السياسية إلى الاتجاه الفكري حيث ظهرت الكتابات العقائدية المتعمقة كما ظهر الكثير من مؤلفات التنظير السياسي (انظر الفصول الخاصة بالإمامة. ومنها كتاب العوتبي في الإمامة). وفيما يظهر هذا السكون السياسي

عند العلماء طالعا حسنا لعمان لتبدأ بالإسهام العلمي بكتابة متميزة- عن غيرها من الأقاليم- ليس من الجانب الفقهي فحسب بل العقائدي والفلسفي أيضا.(٢) قابل ذلك ازدهار في حركة التأليف وتأثر بالأنماط التصنيفية المعاصرة لها كالتصنيف الموسوعي في المؤلفات الفقهية كنحو بيان الشرع في ٧٢ مجلدا، والمصنف ٤٢ مجلدا والكفاية ٥١ مجلدا. أما فيما يتعلق بالنشاط التجاري والاقتصادي فلقد أدت الحروب المتتالية وحصار أمير هرمز لمدينة صحار إلى تقلص النشاط الاقتصادي لصحار ودما مما نجم عنه تحول تجاري نحو الجنوب الشرقي و الجنوب ببروز موانيء مسقط وقلهات ومرباط. فإشارة ياقوت إلى أن ميناء صحار كان مايزال من الموانيء الكبرى و قصبة عمان غير أن أبي الفدا دون ملاحظاته عنها بعد قرن واحد بأنها كانت مجرد أطلال وخرائب. وبحسب ما يذكره مايلز فان عام ٤٥٦/١٠٦٣ شهد تدخل السلاجقة في عمان بعد أن سيطر قادر بك على إقليم فارس.........وخلال حكم السلاجقة لعمان وجهوا كل نشاطهم إلى تدمير القرى والأحياء". وفي هذه الفترة تحددت معالم الهوية العمانية في التعريفات والنسب اكثر فاكثر، إذ كان التقسيم الأولي في بداية الدولة الإسلامية على أساس دار السلم و دار الحرب (كنحو الصين ومناطق جنوب الهند دار حرب) لكن مع بداية القرن ٥/١١ وتوسع دار السلم أخذت الأقاليم تنسج بانفراد هوياتها التي تنفرد بمميزاتها الخصوصية و الحدودية و الأيديولوجية وان كانت الإمامة الأولى في عمان (١٣٢-٢٧٨/٧٤٩-٨٩٣) كما يعتقد ويلكنسون مثلت عمان كدولة(The Origins of Omani State,1971).

هذه اللمحة تصور بإيجاز الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي صاحبت نشأة أبي المنذر العوتبي فهو على ما يبدو قد عاصر في نشأته حكم الإمامين حفص بن راشد وراشد بن علي (ت ٥١٣/١١٠٦) الذي شهد فيه ازدياد التمزق العسكري العماني وازدياد الصراع حول السلطة والحروب الداخلية.

كما يتبين انه بعد تلقيه العلوم في نزوى رجع إلى مدينة صحار لكن وقد تجاوز العشرين من عمره. حيث كانت صحار آنذاك مازالت تعتبر عاصمة الإقليم الساحلي ومحط تجمعات عرقية أو ما تعرف بالكزموبلتان. تحت هذه القائمة من الصراعات السياسية التي حملت معها أيضا الصراعات العقائدية برز العوتبي في هذا الصراع كأحد علماء الكلام في عصره و علماء المذهب الاباضي. كما قام بدور المرجع الديني في منطقة الساحل ومحاولا النهوض بمجتمعه أمام هذه الصراعات السياسية و الدينية والثبات أمام هذه القوى الخارجية. و لمكانة عائلته كان القاضي على الإقليم الساحلي برغم أن الساحل كان تحت القوي الأجنبية وهي مهمة قد يكون أسندت إلى جده من قبل أبي إبراهيم العوتبي. في الوقت نفسه كان مجتمع العوتبي مختلفا تماما عن المجتمع القبلي في داخلية عمان حيث انه تبنى موقفا اكثر تطورا ليكون مدرسة متميزة منعزلا عن الصراعات السياسية الدينية القائمة بين القبائل والأئمة و العلماء التي انغمس فيها الكثير من ذوي الرأي والعلم. لذا فإننا من خلال التقصي للكتابات التاريخية لا نجد للعوتبي ذكرا في تلك الصراعات. و حين بلغ الصراع الداخلي حدته بين الرستاقية والنزوانية كان هو يحاول إيجاد صيغة لتفهم وشرح الجوانب العقائدية بآراء حديثة بالرغم من أن تكوينه الأولي كان على أيدي شيوخ المدرسة الرستاقية (سيرة أبي المنذر. السير و الجوابات. ج١). كانت محاولته عدم الزعزعة في هذا النطاق الواسع من النزاعات السياسية والعقائدية على السواء العمانية والخارجية. كانت تلك خطوة أولى ليبدأ معها مرحلة التصنيف والإبداع في مؤلفاته الإبانة في اللغة٣، والإمامة، والأنساب. أما كتاب ضياء ابن المذهب (مفقود) بحسب ما يشير إليه البطاشي فلا ادري هل هو من مؤلفات أبي إبراهيم بن أبي المنذر.

إن أهم المصادر التي وصلتنا عن العوتبي والتي توضح ارتباطه بالقضايا العقائدية خارج الحدود العمانية وإقامته لعلاقات خارجية على أسس مرجعية دينية هي سيرته للأخوين الكلويين علي بن علي والحسن بن علي (مخطوط بوزارة التراث القومي والثقافة. مسقط). ولقد حاول ويلكنسون بإجرائه دراسة ربط سيرة العوتبي والمقامة الكلوية لابي سعيد القلهاتي توضيح تطور الفكر الاباضي في المحيط الهندي ودوره المركزي والعلمي في القرن ٥-٦. ١١-١٢ هذه السيرة دونت من خلال استقرائها بعد عام ٤٩٦/١١٠٣قبل ٥١٢/١١١٨أي حوالي ٥١٠/١١١٦ وكان الأخوان من العائلة الشيرازية الحاكمة لمدينة كلوه (انظر Neville Chittick The Shirazi Colonization of The East Africa. Journal of African History. VI,3 1965, 275-294)

إذن فالعمل الإصلاحي للعوتبي الذي لم يتتبع بعد، تلقاه الناس وتجاوزت شهرته مؤلفاته العلمية التي يتبين منها انه كان رجلا موسوعيا وعالما بفنون شتى كعلم الكلام، والفقه، واللغة، والأدب، والأنساب، والتاريخ. لكن دوره الإصلاحي في تلك الفترة جعله في طليعة العلماء الإصلاحيين الذين لم يرضخوا للواقع بل حاولوا فهمه برؤية اكثر ديناميكية ولذا فقد كان مرجعا في القضايا الدينية حتى خارج عمان لكونه اكثر العلماء اتصالا خارج حدود عمان.

أن ما يمكننا التقصي عنه الآن هو محاولة التعرف على التاريخ التقريبي لوفاة أبي المنذر حيث يتضح لنا أن و فاته كانت مع بداية القرن ٦/١٢ مع أن التاريخ المشاع هو انه من علماء القرن ٥/١١ وذلك لان الغالبية تعتقد أن مؤلف كتاب الأنساب انتهى من تصنيفه في نهاية القرن ٥/١١ لكن المصنف بما يحتويه من آراء قد يمتد إلى بدايات القرن ٦/١٢ انظر ويلكنسون (Sources For The Early History of Oman, 1975, Riyadh University) وكذلك سيرته لأهل كلوه فيتضح ان وفاته كانت مع بداية القرن ٦/١٢وهو بالتقريب ما بين ٥١١ - ٥١٢. ١١١٧-١١١٨ وهذا يجعلنا نجزم بان سلمة بن مسلم العوتبي الذي عاش في القرن ٤/١٠ وتوفي في القرن ١١٥/ هو أبو إبراهيم مؤلف الضياء.

الهوامش:

١ - بحسب ما يذكر كتاب فواكه العلوم ان هنالك ابوالقاسم سعيد بن قريش و الآخر ابوالحسن بن سعيد بن قريش وكلاهما من عقر نزوى (الخراسيني. ج٣و٢٤٥) وما يذكره ابن مداد في سيرته ان شيخه سعيد بن قريش بينما البطاشي في الاتحاف يذكر ان شيخه ابوالحسن بن سعيد بن قريش

٢ - انظر مصنفات: ابوبكر الكندي (الجوهر المقتصر)، الكندي (العبيرية)، الاصم (النور)، القلهاتي (الكشف والبيان)، ابن النظر (الدعائم).

٣ - الى وقت قريب كان في عداد الكتب المفقودة، وتم اخراجه بالبحث عنه و التحري من قبل الشيخ محمود بن زاهر الهنائي.

الشعر العُماني الحديث بين النقد والنقل

شريفة اليحيائي*

١- مدخل عام:

حفلت الدراسات النقدية و النظريات الأدبية الحديثة بمفهوم التناص (NTERTEXTUALITY) كآلية لغوية و تكنيك يتباين القصد منه ويتشاكل مع مفاهيم أدبية أخرى كـ" الأدب المقارن" (COMPARATIVE LITERATURE و " المثاقفة" و " دراسة المصادر" و " السرقات" (PLAGIARISM) كما يشير إلى ذلك د. محمد مفتاح في دراسته لإستراتيجية التناص.(١) و إلى نفس التداخل في المصطلحات يشير كذلك علوي الهاشمي في دراسة السكون المتحرك بما معناه أن قصدية المؤلف هي المعيار في التفريق بين مصطلح "التضمين" (IMPLICATION) المبني على الوعي القصدي في استحضار النص الغائب(٢) و الإشارة إليه و بين السرقة القائمة على قصدية الكاتب تغييب النص المضمّن (بفتح الميم) و ذوبان نصه وتماهيه في النص الأصلي دون الإشارة أو التلميح إلى عملية التناص والتأثر.

التناص أو النصية كمصطلح يؤكد "أن لا وجود لنص بدون تناصاته، و هذه قاعدة بدون استثناء" (٣) و يشير هذا التعريف إلى العلائق الخفية التي تشكل النصوص الجديدة من نصوص قديمة بقصدية أو بدون، إذ يتفق غالبية الدارسين على أن التناص شيء لا مناص منه يخُضع الدارس تحت شروطه الزمانية و المكانية و محتواه المعرفي، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة و إلمام صاحبه بالعالم المحيط به و هذه المعرفة تعد ركيزة تأويل النص من قبلي المتلقي و هكذا العملية مستمرة. (٤)

في المقابل يشير مصطلح السرقة الأدبية إلى "الأخذ الخاطيء و نشره بقصدية الخيانة و عدم الأمانة في النقل و التي قد يكون من الصعب إثباتها. و السرقة لا تظهر و لا ترمز إلى الأخذ المباشر من المصادر و هو دائما منهج أدبي معترف به و مشروع. و بالتأكيد هناك حالات يصعب فيها التفريق أو التمييز بين الأخذ المشروع و السرقة الأدبية". (٥)

و هناك دلائل تكشف آلية التناص في أي نص على الرغم من صعوبة تقنين العملية و ضبطها، هذه الدلائل و المؤشرات تستند في الحقيقة على ثقافة المتلقي و سعة معرفته و قدرته على الترجيح و الإمساك بعلائق التناص المتشابكة في النص الحاضر فعلياً بنصوص غائبة و لكنها حاضرة ضمنياً و معرفياً من خلال القدرة المعرفية و الذهنية في تقليب المعاني على جوانبها التأويلية و التلاعب بأصوات الكلمة أو استحضار حقائق تاريخية - و إن لم يكشف كاتب النص عن علاقته المباشرة و الصريحة بنصوص غيره ممن سبقوه.

٢- إشكالية نقد النقد

تطبيقاً على ما سبق من القول، فإن المفارقة القائمة بين آلية التناص وآلية السرقة الأدبية لا تكاد تخطئها عين المتفحص في الموضوعات الأدبية النقدية التخصصية. فمن المبررات التي قد تقال وتتردد لتشفع للناقد الذي عمد في نقده لنص ما على توظيف آليات و تكنيك ناقد آخر توظيفا دقيقا قد يشكك في أمانة الناقد الأول الذي أستند على آليات غيره من النقاد و اعتلى رقابهم ليصل إلى فردوسه المنشود هي ما يلي:

٤- قد يكون هذا الناقد أقتبس كلمات و مفردات معينة و محددة من دراسة نقدية ما و أدخلها في نسيج دراسته، و علاوة على ذلك فهذه الكلمات والمفردات و حتى لو كانت فقرات بكاملها عمد إليها للتأكيد والتدليل على ما يقوله و ما يبثه من آراء و أفكار في النص الذي ينقده، بشرط أن يتم الإشارة إلي مرجعيتها كنصوص و فقرات مقتبسة، و في هذه الحالة فإن ما تم نقله و اقتباسه يدخل في عملية تضمين النصوص.

٥- إذا كان هذا الناقد تواردت في ذهنه أفكار و خواطر كان قد قرأها سابقاً و أقتنع بها و لاشعورياً تم استحضارها عن طريق العقل الباطن و تحولت إلى أفكاره و آرائه النقدية الواعية. و بالتالي أغفل - ولم أقل تغافل- الإشارة إلي أي مرجع لأن المسألة هنا تمت بصورة لا واعية. هذه العملية ترد حينها إلى التناص و لا علاقة لها بالسرقة الأدبية.

٦- من المؤكد أن أية دراسة نقدية تستند في المقام الأول على القدرة الإبداعية و المعرفية للناقد في توظيف أدواته هو -لا أدوات ناقد آخر- إذ الأدوات النقدية هي التي تميز منهج ناقد عن سواه فلكل ناقد مسلكه ومنهجه في النقد تتضح بصماته التي يسم بها أعماله النقدية حتى يصبح من السهل بعدها تحديد أسلوب ناقد ما و تمييزه عن غيره من النقاد من خلال تكرار منهجه و أدواته و مفردات ومصطلحات بعينها و التي أصبحت تطبع فكره على مر تاريخه النقدي.و في المقابل لو وقعت بين أيدينا قراءات نقدية مشحونة بعبارات ومصطلحات وفقرات بأكملها لا رابط منطقيا و لا تسلسل دلاليا يربط بينها سوى القدرة على الرص. في هذه الحالة يصبح النقد كقالب جاهز، المادة النقدية فيه مصبوبة و مكتملة و المتبقي فقط هو تعيين النصوص المنقودة بعناوينها و أسماء مبدعيها و قد يحتاج الناقد حينذاك إلى القيام بعملية إزاحة و

★ باحثة من سلطنة عمان.

إحلال لنصوص سابقة واستبدالها بنصوص تمت بصلة- و لابد أن تمتّ بصلة- للشاعر المعنى بالدراسة النقدية. إذ من غير المعقول أن تدرس ديوان عبدالله الخليلي (على ركاب الجمهور) على سبيل المثال لا الحصر و تشير إلى أن ديوانه هو (يمشي مخفوراً بالوعول). فالسرقة الأدبية هنا تثبت لا شك فيها.

و هذا ما حدا بهذا المقال برصد ظاهرة نقدية تتعلق بماهية النقد و آلياته في دراسة أية نص أدبي / شعري، حداثياً كان أو تقليدياً. فالمسؤولية كلها تقع على الناقد المتمكن من آليات نقده و أدواته و التي من شأنها في النهاية أن تحكم عليه بالتمكن التام من منهجه في النقد وتأسسه على قواعد و تكنيك واضح يخترق فيها النص المنقود ويتداخل معه في نسيج متكامل يحلل و يشرح و يفسر و من ثم يصل إلى النقد المنشود و المرضي عنه من قبل الناقد نفسه أولا و من ثم القراء. النقد في أساسه فن له تكنيك و آليات و هو كذلك علاقة خاصة بين النص والناقد هذه العلاقة تقوم على طرق الناقد و أدواته في النقد، منهجه والوسائل التي تسهل له عملية التعمق و التداخل في نسيج النص.

و تطبيقاً على ما تقدم من القول في إثبات آليات السرقة الأدبية كظاهرة موجودة في الأدب العربي و العالمي على حد سواء، فإن الرد على قضية السرقات الأدبية مكفولة بشروط إيجاد و إثبات حقيقة السرقة ومقاربته من النص المسروق و محاولة إيجاد تفسير يبرر عملية السرقة و ذلك بإيراد الدلائل و البراهين التي تثبت السرقة .

٣-الشعر الحديث في عُمان بين النقد و النقل

في الحقيقة كانت تلك المقدمة مدخلاً عاماً لما يسعى إليه هذا المقال من رصد لظاهرة مربكة للأوساط الثقافية و النقدية على حد سواء في عمان. و هي ظاهرة السرقة الأدبية و التي كان من المستبعد حدوثها خاصة و إن النقد الأدبي في عمان ما زال في مرحلة المحاولة الأولية الساعية ببطء و توجس لتأسيس نقد إبداعي متأصل و مستبعداً (بكسر العين) بإدراك واع آليات و مناهج من يُسمون بنقاد الشنطة أو نقاد الوفادة. هذا النقد الناشيء مطالب في مرحلة التأسيس أن يسعى إلى التأصيل من خلال تشريح و تفكيك لنصوص إبداعية أدبية شعرية كانت أم نثرية لمبدعين عمانيين بآليات نقدية بسيطة تتماشى ومرحلة التأسيس تحاول أن تستنطق الإبداع الأدبي في عمان و أعنى بتلك الآليات نقادا عمانيين تطبيقاً للمثل العربي القائل (أهل مكة أدرى بشعابها).

و إن إثبات أية محاولة للسرقة الأدبية حتماً تودي و تزلزل بكل المحاولات الأولية الساعية و الطامحة لتأسيس نقد أدبي يطمح إلى الوصول إلى مرحلة النضوج و التأصيل في عمان و بآليات عمانية كما هو الشأن في نضوج النقد الأدبي في كل من البحرين و المتمثل في علوي الهاشمي و قطر محمد عبد الرحيم كافود و السعودية عبدالله الغذامي، سعيد السريحي و سعد البازعي و معجب الزهراني. وتصدق المقولة القائلة بأننا غير محظوظين في وجود نقد حقيقي يسعى إلى تشكيل أرضية تهتم بالنقد و الإبداع الأدبي في عمان.

الدخول الحذر إلى الظاهرة يؤكد صحتها في رصد قضية السرقة الأدبية في مقالين نُشرا في مجلة (نزوى) ، هذان المقالان يؤكدان الشجاعة و الجرأة من قبل كاتب المقالين على أنه لن يكشف أحد حقيقته المغلفة بطابع المتخصص في النقد الأدبي في عمان و يصر على مواصلة التلاعب بالنصوص لتصبح العملية صعبة في الكشف عنها وسهلة في تعامله معها. خاصة أنه في المقال الأول كان ذكيا جداً في عملية تخبيره و قصه لفقرات عدة ثم لصقها بطريقة لا تكشفه إلا بجهد جهيد إذ أنه يمزج بين الفقرات المقتطعة من بداية النص المسروق مع فقرات من النهاية ثم يدخل بينها فقرات من الوسط و يشبعها تحميلاً بجدول إحصائي ليؤكد لنا أنه خبير و متمكن في صناعة الجداول الإحصائية و بما أن النص محشور فيه جدول فالمقال ولا شك مقاله إذ فيه ما يميزه بخصوصية تعودنا عليها وكثيرا ما أتحفنا بجداول وأرقام إحصائية و كأن النقد في النهاية لا تعدو على كونها عملية حسابية و إحصائية. وعملية الجداول الإحصائية هي الآلية النقدية التي عودنا عليها الناقد محسن الكندي فكل قراءة نقدية لابد وأن تكون مدلال عليها بجدول إحصائي لندرك أن تلك القراءة هي السمة الغالبة و الآلية النقدية التي تميز محسن الكندي عن غيره.

عوداً على بدء أن مناقشة ظاهرة السرقة الأدبية في القراءات النقدية التي قدمها محسن الكندي من خلال تناوله للتجارب الشعرية لشاعرين من شعراء الحداثة الشعرية في عمان لا سيما في إطار القصيدة الحرة. كانت الدراسة الأولى بعنوان (علاقة المكان بالهمّ الإبداعي الشعري: تجربة سماء عيسى نموذجاً)(٦) و المنشورة في مجلة (نزوى) العدد السابع عشر- يناير ١٩٩٩ في الصفحات من ٢٣٨- ٢٤٢ . في حين كانت المقالة الثانية بعنوان (استراتيجية "التصوير" بين الواقعية و السريالية : تجربة الشاعر زاهر الغافري نموذجاً)(٧)المنشورة في مجلة (نزوى) العدد العشرين-أكتوبر ١٩٩٩في الصفحات من ٢٦٠-٢٦٦ .

و المقالتان المذكورتان قائمتان قلباً و قالباً على أطروحة الدكتوراة المنشورة للناقد والشاعر البحريني الدكتور: علوي الهاشمي (السكون المتحرك:دراسة في البنية والأسلوب/ تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً) الصادرة عن منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات- ١٩٩٣ و يصل الجزم بالتشابه و المطابقة التامة إلى القول بألا تناص تأثري و لا مضموني و لا توارد خواطر أو مثاقفة بشأن الحالة المطروحة.

و عموماً فإن المنهج المتبع هنا هو المقاربة في تقييم النصوص و ذلك باستحضار كلا النصيين النص الأصلي و النص المسروق استحضاراً من ناحية تركيب الجمل والمفردات والبنية السياقية و الدلالية وعلائق الجمل والتراكيب ببعضها البعض لتؤدي في النهاية المعنى العام ما إذا كان معنى منطقياً تتطلبه السياق و التركيب أو كونه معنى تلفيقياً لا يشكل أية غاية في حضور التراكيب والمعاني.

٤- علاقة المكان بالهم الإبداعي الشعري: تجربة الشاعر سماء عيسي نموذجاً:

و على ما اعتدنا نتعّود، فالجدول التالي-لا الإحصائي- سيساعدنا في الكشف عن درجات التقارب و التناسخ التام بين النص الأصلي لعلوي الهاشمي و النص الناسخ لمحسن الكندي من خلال رصد بعض التراكيب و

نص محسن الكندي(صفحة-عمود-فقرة-سطر)	نص علوي الهاشمي (صفحة – فقرة- سطر)
"فالمكان في التجربة الشعرية يعبر عن عملية التفات زمانية للوراء و الأمام معاً، حيث الماضي و الذاكرة و حيث الفعل المستقبلي القادم، و الصفحات المجهولة و المنطوية من كتاب الحياة، فهي إذن عملية نفسية عاطفية وجدانية في المقام الأول، ترتكز على فعل التذكر و الحنين إلى الماضي، و الجزم و التفاؤل بالمستقبل، و هي بذلك عملية شعرية في الأساس لأنها تحرك عنصر الخيال و تدفع به إلى النمو و الاطراد". ص.٢٣٨/ عمود٣/ فقرة ٢/ سطر ٤ .	"يعبر التاريخ في الشعر عن عملية التفات زمانية للوراء حيث الماضي و الذاكرة و حيث الفعل المنقضي و الخبرة المتراكمة و الصفحات المنطوية من كتاب الحياة فهي إذن عملية نفسية عاطفية وجدانية في المقام الأول، ترتكز على فعل التذكر و الحنين إلى الماضي، أو ما يسمى بالنوستالوجيا. و هي بذلك عملية شعرية في الأساس بمعنى أنها تربة خصبة تساعد على نمو الطاقة الشعرية و تفاعل عناصرها الفنية خاصة عنصر التخييل". ص. ١٠٧/ فقرة ١ / سطر ١.
"و المكان من جهة أخرى أحد العوامل المهمة المكونة للهم الإبداعي. ذلك أن هذا الهم يحتل مكاناً متميزاً في التجربة الشعرية من حيث وصلها بتناصات الواقع، فهو المغذي لها و المبلور لخصوصيتها". ص.٢٣٨/ع٣/ف ٣/ س١٤	"يحتل محور الهم الإبداعي أو هاجس الكتابة مكاناً خاصاً متميزاً بين المحاور الأخرى التي تؤشر خصوصية قصيدة النثر.." ص.٤٤٨ /فقرة ١ /سطر١
"و يمكن تحديد هذه الظاهرة في أي نص شعري من خلال ما تبديه الذات الشاعرة من التفات إلى نفسها، بحيث لا تكتفي عناصر اللغة/ الشكل بأن تكون وسيلة تعبير فقط بل تصبح موضوعاً شعرياً في ذاته" ص.٢٣٨/ع٣/ف٣/س١٨	"و يمكن تحديد هذه الظاهرة في أي نص شعري من خلال ما تبديه الذات الشاعرة من التفات إلى نفسها أو صفتها أو وظيفة من وظائفها، بحيث لا تكتفي عناصر الشكل أو اللغة بأن تكون وسيلة تعبير بل تصبح موضوعاً شعرياً في ذاته. ص٤٤٨ /ف٢/س٨
"و أكثر ما تتضح هذه الظاهرة في قصيدة النثر إذ أن المظهر العام لا يرد فيه أي تحديد أو تصنيف لعناصر التعبير الشكلية" ص٢٣٨/ع٣/ف٣/س٢٣	"إن أكثر ما نلاقيه من صور الهم الإبداعي في إطار قصيدة النثر ذلك المظهر العام الذي لا يرد فيه أي تحديد أو تصنيف لعناصر التعبير الشكلية" ص.٤٤٩/ف٢/س١٠
"فتغدو ذات الشاعر فيها هي الرائية و المرئية معاً، هي الواصفة و الموصوفة في آن واحد، و تلك ذروة الانعطافة نحو كيان الذات الشاعرة و عاطفتها في القصيدة" ص٢٣٨/ع٣/ف٣/س٣٠	"و هنا يبرز وعي الذات الشاعرة بنفسها، كما أشرنا، فتكون هي الرائية والمرئية، الواصفة و الموصوفة، الخالقة و المخلوقة، أي الشكل و المضمون في آن واحد .و تلك ذروة من ذرى العاطفة الشعرية"ص. ٤٤٨/ف٢/س١١
"يظهر ذلك جلياً في تناص المكان في الجدول السابق، و ينتج عن هذه الحالة التعبيرية مستويان متصلان بصورة التعبير أو شكله، يتمثل الأول في عناصر اللغة من مفردات و تراكيب و مظاهر من مثل (القبور، الصحراء، المنفى، الينابيع..إلخ) أما الثاني فيتضح في عناصر التصوير الفني من رموز و أخيلة و صور و التي يوضحها النموذج في قائمة الجدول السابق" ص.٢٤٠/ع١/ف١/س١١	"و ينتج من تقاطع الذات الشاعرة الحيوي معها بروز موضوعات و مضامين محلية، أي حالة تعبير خاصة في التجربة الشعرية، كما ينتج عن الحالة التعبيرية مستويان متصلان بصورة التعبير أو شكله، يتمثل الأول في عناصر اللغة من مفردات و تراكيب و مظاهر استخدام لها طابع الخصوصية المحلية و يتمثل المستوى التعبيري الثاني في عناصر التصوير الفني من رموز و صور و أخيلة ممهورة بالطابع المحلي الخاص" ص١٦٩/ف٣/س١٧.
"و يوجد في تجربة سماء الكثير من مثل هذه الأجواء و الصور الذهنية/الشعبية منها و الأسطورية إلى درجة أنه خصص لبعضها نصوصاً شعرية منفصلة تحمل عنوان ديوان بأكمله كما في "مناحة على أرواح عابدات الفرفارة" التي كرسها في وصف القصة الشعبية/المحلية حول أولئك العابدات المنعزلات في فضاء المكان "الفرفارة" ص. ٢٤٠/ع٢/ف٣/س٢٨	"و يوجد في تجربة العريض الكثير من مثل هذه الأجواء و الصور الدينية إلى درجة أن خصص لبعضها نصوصاً شعرية كاملة، كما في قصته الشعرية (شمعة تحترق) التي كرسها لراهبة مسيحية تعيش في ديرها بحيث أكتظ النص بالأجواء المسيحية و مفرداتها و صورها التاريخية المعروفة" ص. ٢٤١/ف٢/س٤
"يمثل ديوان سماء "مناحة على عابدات الفرفارة "ذروة اهتمام الشاعر بالتراث الإنساني، فالديوان عبارة عن معرض متنوع لثقافة سماء الواسعة و لإطلاعه على تجارب الأمم البائدة/الحاضرة، و معارفها و فنونها و أدبها و شعرها و تاريخها وأساطيرها، و قد تعمّد في تصدير بعض قصائده و دواوينه بما يفيد هذا الانتماء المحلي الإنساني المتنوع إلى المصادر الأساسية غير المألوفة .و يتعامل سماء مع هذه المصادر الثقافية تعاملاً فنياً بحتاً ينطوي في أحايين كثيرة على شيء من التناقض الواضح بينها كتناص تاريخي/أسطوري ...و لهذا تبدو هذه المصادر ذائبة في الحالة النفسية الخاصة تلك مختفية فيها، فلا يستدل القارئ على أصلها أو يتعرف على حقيقتها لولا تلك العناوين/الاهداءات الهامشية التي تتصدر كل نص و تعرف به" ص. ٢٤٠-٢٤١/ع٣-١/ف٣-١/س٢٦	"و يمثل ديوان العريض "العرائس" ذروة اهتمام الشاعر بالتراث الإنساني فالديوان عبارة عن معرض متنوع لثقافة العريض الواسعة و لإطلاعه على تجارب الأمم المختلفة و معارفها و فنونها و أدبها و شعرها و أساطيرها. و قد تعمّد تصدير جميع القصائد بما يشير إلى انتمائها العالمي و مصدرها الإنساني المتنوع كقوله "من أساطير اليونان" و من "أساطير الهند" و من "رياض نيسابور" ومن "مشاهد المسرح الغربي" و "في الفردوس الأرضي" حيث آدم و حواء . وينطوي تعامل العريض مع هذه المصادر الثقافية العالمية تعاملاً فنياً على شيء من التناقض. فهو يغرق الأسطورة أو الحكاية الأجنبية في مناخ حالته النفسية الخاص إلى الحد الذي يذيبها و يخفي ملامحها، فلا يستدل على أصلها أو يتعرف على حقيقتها لولا تلك العناوين الهامشية التي تتصدر كل نص و تُعَرف به" ص. ٢٤١-٢٤٢/ ف٣/س١١

الجدول (١) يشير إلى أمثلة على سبيل المثال لا الحصر للنصوص المتطابقة بين علوي الهاشمي و محسن الكندي.

الفقرات رصداً على سبيل المثال لا الحصر و سيأتي التفصيل الكامل للظاهرة لمقال الكندي بعد التمثيل بالجدول. و الأولوية للمقال الأسبق الخاص بدراسة علاقة المكان بالهم الإبداعي في شعر سماء عيسى و القائم على الجزء الثالث من دراسة الهاشمي (بنية المضمون).

الجدول (١) يشير إلى أمثلة على سبيل المثال لا الحصر للنصوص المتطابقة بين علوي الهاشمي و محسن الكندي.

و قبل الدخول إلى سرد أمثلة أخرى للتدليل على مستوى التطابق بين المادتين النقديتين، لابد من المرور و لو سريعاً على الأمثلة التي تستحق الوقفة المتأملة:

* من المقاربة السابقة يتضح أن محسن الكندي يجنب نفسه الدخول في مصطلحات ومفردات قد توقعه في مساءلة هو في غنى عنها. هذا التجنب يتضح كثيراً في الفقرات التي ترد في كتاب علوي الهاشمي والمتصلة بفكر ديني و اجتماعي كان الناقد البحريني قد أشار إليها في تحليله لنصوص عبرت عن صراعات دينية و اجتماعية وتصويرات شعرية لأجواء معينة كالصور الدينية التي حفلت بها نصوص إبراهيم العريض لا سيما في قصيدته (شمعة تحترق) والتي وصف فيها الأجواء المسيحية من خلال وصف لراهبة تعيش في ديرها معتزلة الناس. هذه التجربة لكونها غير واردة في نصوص شعراء عمان بشكل صريح وواضح ولكون الحديث عنها بصيغة نقدية يوقع محسن الكندي في معمعة كلامية لا يودُّ بعدها التنصل منها و الإدعاء بأنه قد نقلها من علوي الهاشمي . لذلك أثر الوقوف عند المفردات والتراكيب ذات الدلالة الدينية والاجتماعية. فمثلاً يقف محسن الكندي في قوله " فتغدو ذات الشاعر فيها هي الرائية والمرئية معاً، هي الواصفة و الموصوفة في آن واحد" مع أن علوي الهاشمي قد أتبع تلك المفردتين بـ (الخالقة و المخلوقة). و كذلك في عبارته التي أبدل فيها مفردة (الدينية) بكلمته (الذهنية) في السياق الوارد في قوله " و يوجد في تجربة سماء الكثير من الأجواء الذهنية/ الشعبية..) في حين أن السياق الذي ورد فيه كلام علوي الهاشمي أستند على (و يوجد في تجربة العريض الكثير من مثل هذه الأجواء و الصور الدينية..) زد على ذلك أن تجربة شعراء البحرين الغزيرة كما تناولتها أطروحة الهاشمي تلك التجربة تطرقت إلى مسالة الدين و الخالق و هي مسألة صوفية فلسفية لا توجد في تجربة سماء عيسي المتناولة في نقد محسن الكندي.

وليس بالقدر الذي حدث للشاعر البحريني إبراهيم العريض الذي يتقن اللغة الهندية والإنجليزية لأسباب أهمها أنه ولد و تربى في بومباي سنة (١٩٠٨) وعاش فترة طفولته و صباه في الهند و درس في مدارسها الابتدائية والثانوية حتى تخرج مدرساً للغة الإنجليزية عام ١٩٢٥، ثم عاد إلى البحرين و عمل مدرساً للغة الإنجليزية. و قد ترجم العريض من العربية إلى الإنجليزية و بالعكس للكثير من الأعمال الأدبية كرباعيات الخيام ومسرحية (وامعتصماه)(٩) فكيف إذن برأي محسن الكندي القائل بأن تجربة سماء عيسي في ديوانه " مناحة على عابدات الفرفارة" تشكل ذروة تنوع الثقافة الواسعة و الإطلاع على تجارب الأمم البائدة و الحاضرة و معارفها و فنونها و أدبها و شعرها وأساطيرها...

من خلال ما تقدم، تتضح درجات السرقة الأدبية التي تصل إلى حد التطابق التام مع نص علوي الهاشمي، إضافة إلى فقرات و تراكيب يقصها الكندي قصاً ليلحقها في مقاله حين يشعر بضرورة استدعاء حكم نقدي يعلل به مسار الحديث. فمثلاً في سياق حديثه عن (القصيدة الجديدة : وعاء المكان الأول في تجربة سماء عيسى)، يشير الكندي إلى أن " من هذا كله يمكننا أن نقف أمام المكان كظاهرة مشكلة للهم الشعري من خلال ما بلورته القصيدة الشعرية النثرية التي تعتبر في رأينا الخلاصة النهائية لمرحلة التطور الشعري في القصيدة العربية أو صورتها الأخيرة و الشاطيء الذي انتهت على رماله الذهبية أمواج التجربة الشعرية المتدفقة، و سنحاول في هذه الوقفة أن نستجلي تلك المظاهر التي أتت بها هذه الظاهرة في إطار النص "الأجد" (أعني به قصيدة النثر)- لأن الذات الشاعرة فيها تتخذ موقفاً نقدياً صريحاً وتبرز عاطفتها من خلال مجال فكري و ضمن إطار نظري واضح المعالم " ص٢٣٨-٢٣٩، الكندي هنا يصدر حكمه على إشكالية المكان كعنصر إبداع في تجربة القصيدة الحرة و التي لم يكن ملماً بأن النص الأجد لا يحتاج إلى تعريف أكثر بأنه يقصد قصيدة النثر .في حين أن هذا الحكم الصادر لم يكن رأيه بالقدر الذي يعد رأياً لعلوي الهاشمي في سياق تناوله لظاهرة الهم الإبداعي إذ يقول" و يمكن بعد ذلك تقسيم الظاهرة الإبداعية هذه بحسب اتساعها و تنوع مظاهرها، تقسيماً يتصل بنوع العنصر التعبيري أو الشكلي...و هو الأمر الذي سيساعدنا في تحديد مستويات الظاهرة الشعرية العامة و رصد تحولاتها الشكلية التي أدت إلى أن تكون "قصيدة النثر" باعتبارها النص الأجد خلاصتها النهائية أو صورتها الأخيرة و الشاطيء الذي انتهت على رماله الطرية أمواج التجربة الشعرية المتدافعة كما سيساعدنا ذلك على الأخذ في الاعتبار كل ما تناولناه سابقاً بالبحث المفصل من عناصر تعبيرية تتصل بالإيقاع أو اللغة، مما يعتبر الالتفات الواعي إليه من قبل الذات الشاعرة نوعاً من التأكيد على ما وصلنا بشأنه من نتائج وافتراضات و نظرات ضمن مسار البحث، نظراً لأن الذات الشاعرة هنا تتخذ لها موقفاً نقدياً صريحاً و تبرز عاطفتها من خلال مجال فكري ضمن إطار نظري واضح" ص٤٤٨-٤٤٩ .

من جانب آخر يسعى محسن الكندي إلى تحديد مقصديته و غايته من دراسة الدواوين الشعرية الصادرة لسماء عيسى أنها دواوين لا تنأى عن كيانها المحلي و لا الإنساني المطلق بأي حال من الأحوال بل إنها تمنحه تميزاً يمكن اكتشاف رؤاه من خلال عزفها على المتخيل العام والميتافيزيقي الواسع- و لا أدري ماذا يقصد الكندي بالمطلق الإنساني والمحلي لدواوين عيسى أكثر من كونها تمثل كيان الشاعر و نوازعه الشعورية و تمنحه التميز بأنه هو الذي أنتج تجربته الشعرية و بالتالي فهذه التجربة تميز عيسى أكثر من غيره الذين يتميزون كذلك بنتاجاتهم الشعرية و الإبداعية عامة. إضافة إلى ذلك ، ماذا يعني الكندي بأن تميز سماء لدواوينه الشعرية يتكشف من خلال العزف على المتخيل العام و الميتافيزيقي الواسع، و ماذا يقصد بهذين المسمين؟؟!!!

ويضيف الكندي بلغة خطابية مليئة

بالثقة في إصدار قصده و غايته" ومن هذا وحده عقدنا العزم على أهميتها انطلاقاً من اقتناعنا بأن الإبداع عملية خاصة وحالة ذاتية ومزاج متفرد يدفع بالهواجس والحالات والعواطف نحو عالم سديمي شفاف" ص,٢٣٩ و غالط نفسه بأن هذا الحكم إنما هو منقول من علوي الهاشمي " ومن هذا المنطلق عقدنا أهمية خاصة على دراسة خصوصية التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين و محليتها المتميزة، بعد أن اقتنعنا بأن الإبداع عملية خاصة و حالة ذاتية ومزاج متفرد انطلاقاً من مركزه الأساسي المتمثل في "الذات" المبدعة وهواجسها و حالاتها و أمزجتها وعواطفها" ص١٦٩

و في مجال إصدار الأحكام النقدية على تجربة سماء عيسى الشعرية يشير محسن الكندي في سياق الحديث عن المكان و الحالة التعبيرية بقوله" رغم هذا كله فالنماذج الشعرية تفشل -في رأيي- في جعل مضمونها محلياً فجوهرها مفعم برؤى إنسانية و بشروط اتخذها الشاعر كمعادل موضوعي لفكره الخاص..." ص ,٢٤٠ و الحكم النقدي الصادر بفشل النماذج الشعرية في أن تجعل مضمونها محلياً إنما هو حكم أصدره علوي الهاشمي في نقده لقصديتين طويلتين للعريض واللتين تميزتا بالقفز على موضوع الوطن و خصوصيات الواقع المحلي، إذ يقول علوي" ورغم ذلك نجد له قصديتين شعريتين طويلتين تتخذان من واقع الريف المحلي إطاراً موضوعياً لهما غير أنهما تفشلان في جعل مضمونهما محلياً" ص,١٧٠

و في مجال نقد العاطفة الشعرية الغالبة على تجربة سماء عيسي يستند الكندي كعادته في إصدار الحكم النقدي على الهاشمي دون أدنى محاولة لتفهم الفارق بين الحكم المبني على دراسة تطبيقية لتجربة سماء كشاعر و المقدمات النظرية التي تناولها الهاشمي في نقد التجربة الشعرية لشعراء البحرين عند العريض، فيقول محسن الكندي في الحالة الشعورية لدي سماء بأن " لم تكن العاطفة الشعرية الناتجة من تداخل الوظائف المكانية سوي نار ذائبة تحرك أبنية المقطع الشعري السابق و مجالاتها المتراكبة في أوصال تلك البني والمجالات ذوبان الضوء في "الكريستال" رغم أن موقدها المتاجج يقع في أسفل طبقات النص" ص ,٢٤١ إذ من غير المعقول أن تستدل على رأي تنظيري لتصدره كحكم تطبيقي نقدي.

وفي المقابل نجد علوي الهاشمي حين يناقش الفصل الخاص عن العاطفة كطاقة للشعر فإنه يقسم العاطفة الشعرية إلى ثلاث مراحل تطورية تمر بها العاطفة لتصل إلى ذروتها هذه المراحل هي مرحلة العاطفة المؤقتة أو المباشرة التي لا تصنع الشعر، مرحلة العاطفة الجياشة المختزنة أو الانفعال و هي ركيزة الشعر و جمرته المشتعلة وأخيراً العاطفة المستقرة التي تحولت إلى بنية وجدانية أقرب إلى الثبات والبرود. ثم بعد ذلك يقرر الهاشمي " و لا غرابة في ذلك إذا ما تذكرنا أن العاطفة هي جمرة الشعر و ناره الذائبة في جميع أوصاله، و المركز الحي الذي تتحرك و تدور على قطبه باقي الأبنية و سائر المجالات الشعرية" ص,٢٩٤

٥- استراتيجية التصوير بين الواقعية و السريالية: تجربة الشاعر زاهر الغافري نموذجاً:

كما سبق و أتبعنا في تقصي حقائق السرقة الأدبية في النص السابق نعمد إلى ذات المنهج في رسم الجدول لإيراد شواهد على سبيل المثال لا الحصر لعقد وتوضيح المقاربات بين النصين.

وللتفصيل أكثر فإن المقال الثاني الذي تناول فيه محسن الكندي تجربة زاهر الغافري الشعرية بالنقد يعد محاولة مكشوفة للسرقة الأدبية إذ أنه لم يعمد إلى القص و اللصق الذي عمد اليه في المقال الأول ولعله أستسهل العملية فكانت محاولته مكشوفة منذ السطر الأول في المقال.

١- إذ يقدم فيه مبررات ثلاثا لاستخدامه مصطلح "استراتيجية"، يقول:

" أولها أن (الاستراتيجية) أكثر تلاؤماً مع مرحلة القصيدة الأجد... ثانيها أن (الاستراتيجية) أكثر دقة في التعبير عن وظيفة الإبداع بوصفه تجريدياً يحكمه قانون الحركة و الديناميكية و التغير المطرد، لا قانون الحركة (الاستاتيكية) أو السكون المنعزل. ثالثها أن مصطلح (الاستراتيجية) يمثل عصارة الجهود الفلسفية و الفكرية والثقافية العامة و الاجتماعية" ص ,٢٦٠

في حين يفتتح علوي الهاشمي الفصل الثاني بتوضيح الخصائص التي يتميز بها مصطلح (التخييل) والتي دعته إلى إيثار استخدامه على مشتقاته كالخيال و المخيلة و التخيل، يقول محدداً هذه الخصائص في ثلاث:

"١- أنه أكثر تلاؤماً مع إطار المرحلة التي ندرسها و مع صفة (المعاصرة).. ٢- أنه أكثر دقة في التعبير عن وظيفة الإبداع باعتبارها (تجربة) يحكمها قانون الحركة و التغير و التطور، لا السكون والثبات وحدهما.. ٣- أن مصطلح (التخييل) يمثل خلاصة الجهود الفلسفية و الأدبية النقدية التي بذلها الفكر العربي في مساره التراثي الطويل.." ص. ٢٠٥

فما الجديد الذي أضافه محسن الكندي سوى أن أستبدل مصطلح (التخييل) بمصطلح (الاستراتيجية) و أختبر قدرته اللغوية في استخدام مفردات (الديناميكية) و (الاستاتيكية) و حشرها في التركيب دون وجود مقاصد من استحضارها و دون أن تضيف إلى المعنى أي جديد.

٢- في الفقرة الثانية بالتحديد يطرح محسن الكندي قضية العلاقة الحميمة بين الصورة و(استراتيجيتها) على حد قوله أن هذه الاستراتيجية هي المحركة للصورة و هي المكونة لعناصرها تكويناً يمكن استقراؤها من ذلك الالتفات المحدق نحو عناصر الواقع حيث التجريد و التقرير والتعبير...إلخ. و على الرغم من القول السابق في طرح العلاقة بين الصورة و ما تسمى باستراتيجيتها و التي تعنى دلالياً – على حد ما أورده الكاتب في الهامش بأنها تعني "فن القيادة بأجمعها" إلا أنه اكتفي بهذا المعنى دون أن يكلف نفسه بيان مفهومه بالنسبة للصورة كآلية إبداع و تكنيك فني للقصيدة ككل و ليس لقصيدة النثر فحسب. إضافة إلى ذلك لم يوضح كيفية قيادة الصورة والتحكم بها و فوق ذلك هل هناك من مصطلح نقدي أو فني شعري وأدبي يعرف بـ"استراتيجية الصورة"؟ و هل أراد به آلية إبداع الصورة أو طريقة استخدام الصورة أو أنه قصد به أن هناك قانونا يتحكم في الصورة الشعرية و ما على الشاعر إلا أن يلتزم به مؤطراً بذلك قصيدته و الصور الشعرية فيها

نص محسن الكندي(صفحة-عمود-فقرة-سطر)	نص علوي الهاشمي(صفحة-فقرة-سطر)
"إنها تزيف الواقع، و تجعل منه شيئاً ميتافيزيقياً غير محسوس، تدفعها في ذلك قوة الحاسة الباطنية التي تسترجع الماضي و الحاضر معاً. **و من هذا المفهوم وحده تدخل الصورة في كيان الاستراتيجية و تتحول بذلك إلى موضوع الشعر (أي مضمونه، و تمتزج به امتزاجاً كبيراً، بحيث لا يبقى من المحسوسات و التفاصيل تلك و جوهرها الأصيل .إن صورة الواقع بهذا المعنى تتحول إلى صورة شعرية،** حيث ما على الشاعر الجديد سوى التقاطها ونسجها في كيان ذاته الشاعرة ليخرج بها قصيدة نثرية محملة بهذه الرؤى". ص ٢٦٠/ع١/ف٢/س٣٢	" و يعني هذا كله تغييب **صورة بتحويلها إلى موضوع شعري، ثم إلى مضمون شعري، ثم إلى شكل شعري، حيث لا يبقى من الصورة الواقعية إلا خلاصتها و جوهرها الكامن تحت ركامها العرضي .إن صورة الواقع بهذا المعنى تتحول إلى صورة شعرية** بفضل طاقة التخييل التي لابستها و امتزجت بها و كشفت عنها، بتمريرها في عدد من مستويات التحويل و التغييب التي تتم عبر كيان الشاعر نفسه فكرياً و عاطفياً و لغوياً و اجتماعياً و ايقاعياً" ص. ٢٠٧/ ف٢/س١٥
"من هنا فإن تغييب الواقع و مغايرته في هذه القصيدة النثرية يعني كشفاً بتعميق حضورها، ويغدو تزييفه تحقيقاً لجوهرها (٣) فيصير الوهم بذلك أكثر حقيقة من الواقع، و الغياب أشد حضوراً و ذلك فيما تفرضه القصيدة من حقائق معلنة و مغلفة." ص. ٢٦٠/ع٢/ف٤/س٢٢	**" من هنا يعني تغييب الواقع كشفاً له بتعميق حضوره و يغدو تزييفه تحقيقاً لجوهره، فيصير الوهم بذلك أكثر حقيقة من الواقع، و الغياب أشد حضوراً** و الحلم أكثر تحققاً و أعمق وجوداً و امتلاء."ص. ٢٠٨/ف٢/س٥
" لقد كانت آلية التشخيص **-كما يوضحها الشكل الدائري التخطيطي** السابق- قدرات الذات الشاعرة، و **جعلتها أكثر قدرة على النمو و الحركة معاً و التموج في النص الشعري،** و هذه هي **قمة مراحل التطور في التجارب الشعرية الخاصة و العامة"** ص. ٢٦٢/ع٣/ف٢/س١٢	"أن آلية الإبداع، **كما يوضحها شكل الدائرة التخطيطي،** لا تقتصر على حيز محدد، بل تشتمل على جميع أقسام الدائرة من تقرير و تعبير و تصوير وترميز مما يعكس شمولية فعل **التخييل و قدرته على النمو و الحركة و التموج في النص الشعري** معبراً عن حركة الذات الشاعرة أصدق تعبير غير أنه لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة هامة **هي أن مراحل التطور في التجارب الشعرية الخاصة و العامة** '' ص. ٢١٠/ف٢/س١٣
أن الاستعارة **" تعد تعبيراً عن فعالية الحركة الخيالية المختزنة في مظهر التشبيه، فهو لا ينمو و يتسع و تتداخل أطرافه و تتشابك علاقته إلا بواسطة الاستعارة التي هي مظهر متطور عن التشبيه، نظراً لما تثيره في الذهن من صور متخيلة لا توجد خارجه"** ص٢٦٣/ع٢/ف٣/س٣٧	**"و تعد الاستعارة تعبيراً عن فعالية الحركة الخيالية المختزنة في مظهر التشبيه، فهو لا ينمو و يتسع و تتداخل أطرافه و تتشابك علاقته إلا بواسطة الاستعارة التي هي مظهر متطور عن التشبيه، نظراً لما تثيره في الذهن من صور متخيلة لا توجد خارجه..** فالاستعارة كما يقول الناقد الإنكليزي س.ه. بورتون **":** تعين متميزين و تدمجهما بطريقة لا تنسى في حرارة الخيال المستعرة، و هي تعمل بسرعة شديدة بحيث أنها كثيراً ما يتم التعبير عنها في كلمة واحدة، و الانطباع الحسي الذي تنقله يأتي في المرتبة الثانية بعد التداعيات العاطفية و الفكرية التي شأنها أن تثير"ص٢١٥/ف١/س٤
بأنها**" واقع مكتمل، و جسد حي يدل على وجود الروح فيه، و يؤكد نضوج حركة الحياة داخله، حياة ربما اكتسبت حياتها من تلامس خيال ذاته مع معناها على أقل تقدير على صعيد العاطفة و الفكر"** ص. ٢٦٣/ع٣/ف٤/س٣٥	لأن الصورة **واقع مكتمل و جسد حي يدل على وجود الروح فيه، و يؤكد نضوج حركة الحياة داخله، و يعبر عن فعالية الخيال المتكاثفة و المتلابسة مع حركة الذات/ المعنى و حيويتها الداخلية النشطة على صعيد العاطفة و الفكر "**ص ٢١٥/ف٢/س١٧
"كما أن التصوير فيها محكم ، **فعناصر التشبيه من مشبه به ووجه الشبه مكتملة مما يعبر عن رغبة لدى الذات في الإحاطة بجميع معطيات الصورة الفنية و جعل الداخل انعكاساً للخارج و تجسيداً له** (الأبواب المغلقة /أسرار الأبدية/ بيت ، الألم/ ريشة)" ص. ٢٦٤/ع١/ف٣/س٢٢	**"فعناصر التشبيه من مشبه و مشبه به و أداة تشبيه ووجه شبه مكتملة في** البيتين المذكورتين، **مما يعبر عن رغبة لدى الذات في الإحاطة بجميع معطيات الصورة الفنية و جعل الداخل انعكاساً للخارج و تجسيداً له** (المرأة المتخيلة كالقمر المنور في السماء حين تمامه)ص.٢١٧/ ف٣/س١٦

جدول(٢) يوضح شواهد على سبيل المثال لا الحصر لمدى التطابق بين نص محسن الكندي و علوي الهاشمي.

و تقسيماتها الجزئية و الكلية كما يقيمها النقد الحديث أو كما أطرها النقد من خلال استناده على تقسيمات داخلية تحدد ملمح الصورة ما إذا كانت تُنسب إلى كناية أو تشبيه أو استعارة.

إكمالاً لما تقدم، يضيف محسن الكندي مشيراً إلى التجريد والتقرير و التعبير: " و كلها أجزاء مهمة تغذي التصوير، و تدفع به نحو مفهومه الخاص الكامن في نقل الواقع المعاين من مستوى المعاينة الخارجية المحايدة إلى مستوى المعايشة الداخلية الخاصة والمنفعلة(٢)، أي بنقل خصائص الواقع من معطى إلى تجربة، و من رؤية إلى رؤيا، و من واقع إلى حلم، ومن حقيقة إلى وهم.. " ص.٢٦٠,

و في سياق تعريف مصطلح (التخييل) كما يرمي إليه الهاشمي في دراسته يقول: " يمكن القول أن (التخييل) يعني نقل الواقع المعاين من مستوى المعاينة الخارجية المحايدة إلى مستوى المعايشة الداخلية الخاصة و المنفعلة (بدون مرجع)، أي بنقل خصائص الواقع من معطى إلى تجربة، و من رؤية إلى رؤيا، و من واقع إلى حلم، ومن حقيقة إلى وهم" . ص ,٢٠٧ .

والملاحظ أن محسن الكندي في الفقرة السابقة أراد البرهنة على ما يطرح من قول ليؤكد أحقيته في التدليل بمرجع جابر عصفور، الصورة الفنية، ط٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ص. ,٢٨٥ وفي المقابل الموضع الذي استخدمه فيه محسن رقم هامشي (٢) محيلاً القارىء إلى كتاب جابر عصفور لم يعمد إليه علوي الهاشمي في نفس الموضع و إنما أستشهد بفقرة مقتطفة من نفس المرجع و نفس رقم الصفحة و بينات التوثيق الذي أثبتها محسن الكندي إلى درجة تصل إلى التشكيك في ذمة الدراسة المتأخرة خاصة و إن الفقرة المقتطفة في دراسة الهاشمي بعيدة كل البعد عن الفكرة القائمة عليها دراسة الكندي إذ لم تهتم بالتخييل، بدليل أن فقرة جابر عصفور تقول: " والتخييل طريقة خاصة في مخاطبة المخيلة، تعتمد على أن ترسم فيها صوراً ذهنية ذات خصائص حسية" . من جانب آخر، التأويل الذي لجأ إليه محسن الكندي بعد إحالته لمرجع جابر عصفور لم يكن تأويله الشخصي و إنما كان إكمالاً لكلام علوي الهاشمي و تفسيره لمفهوم التخييل.

٣- و في الفقرة الرابعة من مقال محسن الكندي يشير " من هنا فإن تغييب الواقع و مغايرته في هذه القصيدة النثرية يعني كشفاً بتعميق حضورها، و يغدو تزييفه تحقيقاً لجوهرها (٣) فيصير الوهم بذلك أكثر حقيقة من الواقع، و الغياب أشد حضوراً وذلك فيما تفرضه القصيدة من حقائق معلنة و مغلقة. " ص. ٢٦٠

في الحقيقة أن المقطع الذي أشار إليه محسن الكندي باعتباره استشهاداً من كتاب علي البطل. الصورة في الشعر العربي (بيروت: دار الأندلس،١٩٨٣، ط٣) ص. ١٣٦ لم يزد على كونه كلام علوي الهاشمي و الدليل المقطع السابق له والتطابق التام بين النصين إلا من بعض الزيادات والتغيرات التي اقتضتها دراسة محسن الكندي في استبدال مفردات التخييل بمفردات الاستراتيجية في أحيان ومفردات القصيدة النثرية أو الجديدة في أحيان أخرى.

٤- في الوقت الذي استدعت الدراسة من محسن الكندي التركيز على تجربة زاهر الغافري و لم يكن له بد منها لأنه لم يجد ما يقاربها أو يتطابق معها في دراسة علوي الهاشمي فإن المنفذ الوحيد الذي لجأ إليه كان الجدول الإحصائي الذي اعتاد عليه محسن الكندي في كل ما يقدمه من دراسات ، وكأن أية دراسة نقدية لابد أن تقوم على المنهج الإحصائي المتفرع إلى خانات ترص فيها العبارات و الجمل الشعرية التي تكثر فيها النواحي البلاغية التي تخصص فيها اعتماداً على المنهج البلاغي القديم في تقسيم الصور الشعرية والأخيلة إلى تشبيه - كناية- استعارة ومن ثم توزع كل صيغة بلاغية بحسب انتمائها إلى تشخيص- تجسيم- مفارقة وهكذا مستسهلاً هذه التوزيعات وكافياً نفسه مشقة الدراسة النقدية التحليلية والوصفية للغة والصور والأخيلة من خلال التراكيب اللغوية وبناء الجمل والعلائق بين الجمل والمفردات ومن ثم البني الدلالية والمعجمية والصوتية للمفردات والدلالة السياقية التي تطلبتها المفردة في ارتباطها بالمفردة التي تليها أو التي سبقتها في تركيب لغوي محدد والتحامها في النص الشعري الذي شكل الصورة الشعرية التي أراد الشاعر إيصالها في القصيدة بغض النظر عما إذا كانت هذه القصيدة تنضوي تحت إطار القصيدة العمودية أو التفعيلة أو القصيدة الحرة (النثرية). والحقيقة تقال هنا أنه على الرغم من تفكك الدراسة وعدم وجود روابط منطقية في تسلسل الجمل والفقرات. إضافة إلى أنه لولا الجدول الإحصائي وحشره بنصوص شعرية من دواوين زاهر الغافري والاستخلاصات التي حاول فيها تفكيك ما قدمه في الجدول لما أضافت الدراسة من جديد يذكر في مجال الدراسات النقدية. ولو حاول أحد القراء المتفحصين في الموضوع إزالة اسم (زاهر الغافري) و استبداله باسم آخر لأي شاعر قديم أو معاصر أو حداثي -بالمقاييس الزمنية للتقسيمات - لما أحدث إخلال في المعنى العام للدراسة و لجازت الدراسة من كل الجوانب، إذ الأحكام عامة ومكررة على مسار تاريخ النقد الأدبي. فحين يقول محسن الكندي مقيماً مستوى الصورة الشعرية لدى زاهر الغافري " اكتسبت الصورة عند زاهر الغافري وبخاصة في قصائده المبكرة بعداً واقعياً مستوحى من قناعاته لها، بأنها أكثر تجسيداً للواقع، و بأنها أكثر امتزاجا بالأحاسيس التي ينبض بها قلبه، وتفيض بها روحه و قد تشكلت تلك الصور الواقعية على نحو أكسبها قيمة تعبيرية و جاءت على نحو معتاد و متعارف" ص. ٢٦١ .

يتضح مما سبق أنه ليس من جديد أضافه محسن الكندي في تقييمه لمستوى الصورة الشعرية لدي الغافري، إذ لم يوضح بالأمثلة كيف أكتسبت الصورة عنده بعداً واقعياً و كيف جسدت الصورة معايشته للواقع... ثم كيف تشكلت الصورة الواقعية في شعره لدرجة اكسبها ذلك التشكيل قيمة تعبيرية؟؟ و هل سيتغير المعنى المطروح في هذا الحكم العام ما لو أستبدل اسم زاهر الغافري باسم آخر ولنقل على سبيل المثال " ناصر العلوي أو محمد الحارثي أو عبدالله الريامي" كأحد شعراء القصيدة الحرة في عمان. و ينسحب القول ذاته على بقية الاستخلاصات

التي توصل إليها محسن الكندي من الجدول.

٥- زد على ما تقدم أن محسن الكندي غاب عن باله أن زاهر الغافري قد سبق وأصدر مجموعة شعرية سابقة للمجموعتين الشعريتين محدداً الأولى بـ (الصمت يأتي للاعتراف-١٩٩١) والثانية (عزلة تفيض عن الليل-١٩٩٣). و في ذلك خطأ معرفي إذ أن أول ديوان أصدره زاهر الغافري كان عبارة عن كراسة شعرية بعنوان (أظلاف بيضاء- الصادر عن باريس- ١٩٨٤بدون اسم ناشر) و هو الديوان الذي يعد تمثيلاً حقيقياً للسريالية إذا كان في إطار الحديث الصورة الشعرية بين السريالية و الواقعية في شعر الغافري.

٦- في سياق الحديث عن حيز التشخيص كأداة تصويرية اعتمدها الغافري للدلالة على وجود الذات الشاعرة لديه -على حد قول محسن الكندي- و إن كان ما يقصده الدارس في حضور الذات الشاعرة من خلال التشخيص غير واضح و إن أضاف أن معنى التشخيص هو أن يسبغ الشاعر الصفات المادية و الجسدية على الروح و الفكرة وأستدل على ذلك بشرح توضيحي على كيفية إضفاء دلالة (الدمعة- الخد- النوم) كصفات للذات على مسميات مثل (الأنهار- الثمرة- الأرض).

و لم يؤد الشكل الدائري التخطيطي- على حد تسميته التي ستتكشف حقيقته لاحقاً- الدور التشخيصي الذي قصد إليه الكندي في حين أنه كان بإمكانه أن يعمد إلى التحليل الوصفي الوظيفي للتركيب اللغوي والدلالي الذي يتضمنه النص مبرزا بذلك الصفات الجسدية المادية و مدى دلالتها على الصفات الروحية الفكرية.

فمثلاً حين نأتي إلى المقطع الذي استشهد به محسن الكندي على توظيف التشخيص كأداة للتصوير الشعري و رسم صورة شعرية كاملة للنص:

(عندما لا تسقط الدمعة على خد الأفق
كما تسقط الثمرة على الأرض
....
هل تعود هذه الليلة أيضاً
كما تعود الأنهار القديمة من نومها
الشاغر) (١٠)

(مع ملاحظة أنه أغفل الصفة المضافة إلى النوم مع أهمية إلحاق الصفة بالموصوف لما لها من دلالة في تأكيد المعنى المقصود من النص).

فالصورة الشعرية تصف لحظة سقوط ودلالة لفظة (السقوط) تشير إلى الانفصال عن عنصر الحياة و بذلك تتحول المادة أو الشيء الذي حدث له السقوط و الانفصال من شيء له صفة الحياة إلى شيء بلا حياة و لا روح، و هكذا ينسحب القول على الدمعة التي تسقط من العين مصدر الحياة لها و سقوط الدمعة في الغالب يكون لفقدان عزيز ولمعنىً ألهب النفس حزناً و مرارة. فالتشخيص هنا يكون للدمعة التي سقطت من العين التي بمثابة الروح للجسد و الدمعة في سقوطها يتلقفها الخد وبالتحديد خد الأفق (إضافة الخد إلى الأفق) يوحي بالاتساع والرحابة و الحياة و يتأكد هنا أن الدمعة التي انفصلت عن مصدر الحياة فيها وهي العين لن تموت حين تسقط بل تتلقفها حياة أخرى أكثر سعة ورحابة و نضارة تكمن في خد الأفق. هذه الصورة الشعرية المليئة بالحيوية و تشخيص الدمعة بإضفاء الحياة والروح على الأفق الجامد المجرد لها ما يقابلها من صورة سقوط الثمرة على الأرض. إذ سقوط الثمرة يدلل على نضجها و نضارتها التي بسببه انفصلت الثمرة عن مصدر الحياة و هي الشجرة لتتلقفها الأرض الأكثر سعة ورحابة من الشجرة، ففقدان الحياة من مصدر يعوضه مصدر آخر.

إضافة إلى ما احتوته الصورة السابقة من إضفاء التشخيص على صفات المادة و الجسد، تؤكد الصورة التالية (كما تعود الأنهار القديمة من نومها الشاغر) على أهمية إلحاق الموصوف بالصفة لتأكيد دلالة معينة يبتغيها الشاعر. فالشاعر يتساءل مستنكراً عودة المخاطب (بفتح التاء) ما إذا تشبه عودة الأنهار الشائخة من نومها الشاغر. والمتعارف عليه أن الأنهار إذا شاخت و قدمت و هذا ينسحب على جميع الأشياء التي تتصف بالشيخوخة والقدم، ضعف مستوى جريانها وكأنها نائمة نوماً فارغاً لا صحة فيه. و بذلك تتأكد صفة الشيخوخة والكسل بإلحاق صفة الشاغر على النوم الذي هو الأساس كسل وخمول. فصورة العودة في (هل تعود الليلة أيضاً كما تعود ....) فيها تأكيد على دلالة الخمول والكبر في السن الذي يعتري الإنسان مثلما يعتري الأنهار كذلك للاشتراك في صفة الحياة و جريان العمر.

خلاصة القول من خلال تحليل المقطع السابق يتضح أن ما أراده الشاعر هو عكس ما سبق من تحليل إذ الجمود و فقدان الحياة كلية يتم من خلال عدم سقوط الدمعة - غياب مشاعر الحزن و المرارة أو الأحاسيس كلية- فالدمعة لا تسقط هذا أولاً. ثانياً بعدم سقوط الدمعة على خد الأفق تنعدم معها رحابة الأفق و نضارة الخد إذ ليس ما يسقى الخد نضارة و حيوية و هكذا بالنسبة لجريان الأنهار القديمة التي تشبه الصحو الكسول.

٧- و لو أن محسن الكندي عمد إلى تحليل النص متلافياً عبارته التي تشير إلى الشكل التوضيحي الذي رسم فيه العلاقة بين الأنهار- الدمعة- الثمرة- الخد ، لما أضطر إلى إقحام تحليل علوي الهاشمي لعنصر التخييل كآلية إبداع في التجربة الشعرية. إذ في يقول الكندي مدللاً على استخدامه الشكل التخطيطي " لقد شكلت آلية التشخيص- كما يوضحها الشكل الدائري التخطيطي السابق- قدرات الذات الشاعرة، و جعلتها أكثر قدرة على النمو و الحركة معاً و التموج في النص الشعري، وهذه هي قمة مراحل التطور في التجارب الشعرية الخاصة و العامة" ص. ٢٦٢ .

في حين يقرر علوي الهاشمي تلك الآلية بقوله: " أن آلية الإبداع، كما يوضحها شكل الدائرة التخطيطي، لا تقتصر على حيز محدد، بل تشمل على جميع أقسام الدائرة من تقرير وتعبير و تصوير و ترميز مما يعكس شمولية فعل التخييل و قدرته على النمو و الحركة والتموج في النص الشعري معبراً عن حركة الذات الشاعرة أصدق تعبير غير أنه لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة هامة هي أن مراحل التطور

في التجارب الشعرية الخاصة و العامة... " ص٢١٠

٨- و في نفس الصفحة يستكمل محسن الكندي نقده لآلية التشخيص التي اعتمدها زاهر الغافري كدور إيضاحي للإستراتيجية التصوير " من خلال ما بثته من روح حية تدب في جسد الطبيعة المركبة بكافة أجزائها الحية و الميتة الديناميكية/ الاستاتيكية فإنها من جانب آخر بقيت محصورة في إطار التشبيهات المكثفة والاستعارات الجزئية المقتضبة، إضافة إلى كونها مطابقة بين الروح الإنسانية و جسد الطبيعة دون أدني تفاعل بين المعنى و المبنى..." ص٢٦٣ .

في الوقت الذي يستكمل علوي الهاشمي الفصل الخاص بالتخييل ومقدماً لعنوان فرعي (التشخيص و مظاهره المتطورة) قائلاً : " تعتبر الصور الجزئية و الاستعارات المتناثرة المقدمات الأولى لتشخيص الطبيعة، باعتبار أنها صور مركبة من طرفين أولهما طبيعي (من عناصر الطبيعة) و الثاني بشري (من مكونات النفس البشرية)، مما جعل قبساً من روح الإنسان يدب في جسد الطبيعة فيحاول تشخيصها و بعث الحياة البشرية فيها بإضفاء حركة الذات البشرية عليها و أنسنتها. إلا أن معظم تلك الصور المركبة بقيت في إطار الاستعارات الجزئية المقتضبة، إضافة إلى كونها مطابقة بين الروح الإنسانية و جسد الطبيعة، و إظهارا للمعنى المجرد بالمحسوس من العناصر الطبيعية، دون أدني تفاعل بين المعنى و المبنى". ص٢٤٥

٩- و يستنطق محسن الكندي نص الغافري التالي:

نقف كالأيتام
باحثين ربما عن الأنهار
عن الطين، و عن سلم المغارة
عن طفولتنا التي
أعرناها للخريف (١١)

يقول الكندي معلقاً على استخدام الخيال الجامح في النص السابق- على الرغم من أنني لا أرى خيالاً جامحاً يقفز في نص الغافري للدرجة التي يثير النص غموضاً و لبساً في فهمه. عوداً على تعليق الكندي يقول " قفز الخيال الجامح للشاعر هنا دون أي تفكير وهو انفلات أوقعه في مغبة إيجاد العلاقة بين المبنى و المعنى، بين الأنهار و اليتامى، بين الطفولة و الخريف، بين الأنهار و الطين و تلك إشكالية ربما دوافعها كلاسيكية و رومانسية بعيدة.. فهنا الصور جميلة ورائعة و الشاعر يتدخل في صياغة الطبيعة" ص ,٢٦٣.

و إذا أدركنا حقيقة و مرجعية ما يقوله محسن الكندي في تفسيره للعلاقة بين قفز الخيال الجامح و التي أدت بالشاعر إلى الوقوع في مغبة العلاقة بين المعنى و المبنى والتي في النهاية يقرر أنها إشكالية نتجت من الدوافع الكلاسيكية و الرومانسية تأثر الغافري بها في شعره ندرك حينها ألا روابط تصل بين كلام محسن الكندي سوى أنه قرر في نقده لتجربة زاهر الغافري ما قرره علوي الهاشمي لتجربة الشاعر البحريني إبراهيم العريض، وإلا ما مقياس تقييمه لصور شعرية بأنها جميلة ورائعة وهل هذا يعد نقداً للصورة الشعرية؟؟

وإذا رجعنا إلى تفسير علوي لتجربة العريض في استناده على الصور الجزئية والاستعارات ندرك حينها أنها تتسلسل بطريقة منطقية مترابطة و ليست عملية قص ولصق إذ يقول الهاشمي" ويعتبر الشاعر إبراهيم العريض أول من أكد هذه الظاهرة الفنية في إطار شعر البحرين المعاصر، وأكثر من ألح عليها ووظفها في شعره واستثمرها إلى حد الإسراف والمبالغة... ويمثل قفز الخيال الجامح المنفلت دون أي تفكير في العودة إلى أرض الواقع، فالشاعر (الإنسان) هنا يتدخل في صياغة الطبيعة و خلقها." ص ,٢٤٥ .

١٠- في القسم الذي أفرده الكندي لدراسة التجسيم بين التشبيه والاستعارة في تجربة زاهر الغافري يؤكد أن التجسيم يبرز في شعر الغافري بوسائل كثيرة لا تدرك قاعدتها نظراً لاعتماده على أداة التشبيه البلاغية -على حد قوله- والتي تحدوه في ذلك استخدام الاستعارة. ثم يعرف الكندي الاستعارة بقوله أن الاستعارة " تعد تعبيراً عن فعالية الحركة الخيالية المختزنة في مظهر التشبيه، فهو لا ينمو و يتسع و تتداخل أطرافه و تتشابك علاقته إلا بواسطة الاستعارة التي هي مظهر متطور عن التشبيه، نظراً لما تثيره في الذهن من صور متخيلة لا توجد خارجه" ص,٢٦٣.

وتعريف الاستعارة الذي أرجعه الكندي إلى كتاب (التصوير وألوان المجاز) تأليف بورتون و ترجمة محمد حسن عبدالله والصادر عن مجلة البيان - الكويت- عدد ١٩١ ، فبراير ١٩٨٣ إنما هو مأخوذ من المرجع الذي أشار إليه الكندي وإنما هو كلام وتعريف علوي الهاشمي في القسم الذي أفرده للتجسيد ومظاهره المتطورة. أما المرجع الذي استند عليه الكندي فهو نفس المرجع و البيانات التوثيقية التي أقتطف منها علوي الهاشمي نصاً مؤيداً فيه فكرته المطروحة، وبدلاً من أن يقتطف الكندي نفس المقولة لبورتون -و التي ليس لها علاقة باستراتيجية التصوير أكثر من كونها متصلة بتعريف الاستعارة - اعتمد الكندي على المرجع نفسه و البيانات ذاتها، إضافة إلى أنه لو راجع أحد القراء إلي نفس المرجع ونفس الطبعة و الصفحة المنشورة في مجلة البيان الكويتية لما وجد ما دلل عليه الكندي إذ أنه ما دلل عليه لا يعدو على كونه كلام علوي الهاشمي كما يوضحه الجدول (٢) والذي يرجع فيه علوي القارىء إلى (التصوير وألوان المجاز) تأليف بورتون و ترجمة محمد حسن عبدالله والصادر عن مجلة البيان - الكويت- عدد ١٩١ ، فبراير ١٩٨٣ -بدون ذكر الصفحة.

والأصعب من ذلك أن كلام بورتون المذكور في النص المقتبس والوارد في دراسة علوي الهاشمي يأتي به محسن الكندي وكأنه كلامه هو في تحليله لمقطع شعري لزاهر الغافري فحين يقول معقباً " لقد صاغت الاستعارة عناصرها من جديد صياغة مختلفة عن ذي قبل، مستندة على حرارة خيال ذات الشاعر ومرتكزة على كلمة واحدة أعطت كل هذا الانطباع ..." ص٢٦٣, .

وفي ختام الجزء الخاص بالتجسيم يقرر

الكندي أن اللغة في تجربة زاهر الغافري سهلة تنبني على مفاتيح الأفعال كما بالنسبة للفعل المضارع و الضمائر (نا) – دون أن يفسر جوانب السهولة في اعتماد شاعر ما في تجربته الشعرية على الأفعال المضارعة و الضمائر وما هو سر السهولة في الاستناد على مثل هذه لغة. و يضيف قائلاً " كما أن التصوير فيها محكم ، فعناصر التشبيه من مشبه ومشبه به ووجه الشبه مكتملة مما يعبر عن رغبة لدى الذات في الإحاطة بجميع معطيات الصورة الفنية وجعل الداخل انعكاساً للخارج وتجسيداً له (الأبواب المغلقة /أسرار) الأبدية/ بيت ، الألم/ ريشة)" ص. ٢٦٤ .

مع ملاحظة أن لا وجود لعلاقة تربط بين سهولة اللغة لدى الشاعر لاستخدامه الأفعال المضارعة والضمائر وبين إحكام عملية التصوير الشعري في وجود جوانب التشبيه من مشبه وأداة ووجه شبه. إضافة إلى أن الكندي لم يحدد من خلال تحليله لنص الغافري أين موضع الصورة الشعرية التي اكتملت فيها عناصر التشبيه بمعنى أين المشبه والمشبه به ووجه الشبه وأداة التشبيه مثلما حدد علوي الهاشمي. خاصة إذا ما لاحظنا الغياب الحقيقي لأداة التشبيه من النص الوارد لزاهر الغافري.والذي يمعن النظر في تجربة علوي الهاشمي يدرك أن التناص والتماهي بلغ مداه و أقصاه إذ يقرر الهاشمي في تعليقه على بيت شعري للوائلي الذي فيه يصف المحبوبة ويشبهها بالقمر والذي يقول فيه الوائلي:

جاءتك تسبح في الخيال كأنها
قمر أنار الكون حين تمامه.

وقوله كذلك:

والشمس تغرب للمغيب كأنها
دينار تبر في غدير هادي.

ثم يعقب الهاشمي على الصورة الشعرية واكتمال عناصرها في البيتين قائلاً : " فعناصر التشبيه من مشبه ومشبه به و أداة تشبيه ووجه شبه مكتملة في البيتين المذكورتين، مما يعبر عن رغبة لدى الذات في الإحاطة بجميع معطيات الصورة الفنية وجعل الداخل انعكاساً للخارج وتجسيداً له (المرأة المتخيلة كالقمر المنور في السماء حين تمامه)ص٢١٧ .

٦- الخلاصة :

بعد توضيح درجات التشابه والتطابق في الجدولين رقمي (١) و(٢) بين المقالين المنشورين لمحسن الكندي و الدراسة الأكاديمية لعلوي الهاشمي يتبين أن منهج الكندي الذي أتبعه في نقد التجربة الشعرية لكل من سماء عيسى وزاهر الغافري لم يكن منهجاً نقدياً وإنما منهجاً نقلياً. الأمر الذي يستدعي دائماً الوقوف المتأني على أية تجربة نقدية أكاديمية. إذ أن الفارق بين نقد المحترف والمتذوق والمبدع يصب في قالب تذوق الإبداع والانطباعية في حين أن النقد الأكاديمي هو المحاسب و المطالب بأن يكون قائما على بنيان صلب من المعرفة التراكمية والإطلاع الفكري الواعي لا على نقل مطابق يصب النصوص الشعرية في قوالب جاهزة ومصطلحات غير محددة وفقرات وعبارات قد تصلح اذا قررنا استخدامها لوصف أي تجربة شعرية. ان المهتمين بحركة الشارع الثقافي في عمان وكذلك الأكاديميين ذوي الصلة بنبض هذا الشارع في قناعاته وقضاياه ومطالبه واطروحاته يعقدون "بعض" الآمال على جيل الجامعة من الأكاديميين في تقديم خطابات معرفية متنوعة في الأدب والنقد، واللغة، والصحافة والمسرح، والآثار، وقضايا الاجتماع والمجتمع وغيرها من الخطابات المعرفية. ولعلني لا أجانب الصواب اذا قلت أن الجميع في عمان من أكاديميين ومثقفين ومهتمين -وحتى الحالمين منهم- يدركون أن التطور في الخطاب المعرفي لا يشار اليه فقط بتراكم كمي يقدم قائمة بعناوين الدراسات والأبحاث والكتب لكنه تطور حقيقي على مستوى الأداء والحضور والتأثير حتى وان كان هذا التأثير بالصمت والمتابعة فقط. لقد عبر بعض المهتمين عن دهشتهم واستغرابهم عندما طرحت عليهم هذه القضية التي أطرحها عليكم اليوم وكان السؤال المكرر هل أنت متأكدة؟ فأرد: بكل أسف نعم وأنا أول المصدومين، وعندها يتمتمون بعبارات عديدة عن الثقة، والأمانة، والمسؤولية، وزخم معرفي حافل يمكننا الإحالة اليه والاستفادة منه ثم البناء عليه نقداً وتطويراً بتقديم اضافات جديدة ومستمرة. المسؤولية مشتركة يتقاسمها ويتحملها الجميع ولن نتقدم خطوة واحدة قبل أن نتحاسب بشكل واضح وصريح على ما نطلق عليه "تراكماً" معرفياً في أي مجال كان، وهو الشرط الأساسي-من وجهة نظري- في تقديم خصوصية معرفية والاطمئنان إلى أسس معرفية تتجاوز النقل واستسهال عملية انتاج المعرفة.

الهوامش:

١ – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦، ط٢)، ص. ١١٩-١٣٣

٢ – علوي الهاشمي، السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب/ تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً. (الشارقة : منشورات اتحاد كتاب و أدباء الإمارات، ١٩٩٥، ط١) ج ٣ (بنية المضمون) ص. ٨٣

٣ – Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism: History, Theory & Fiction. (London: Routledge, 1988), acknowledgements

٤ – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص. ١٢٣

٥ Martin Gray, A Dictionary of Literary Terms, (London: York Press, (1992), p. 220.

٦ – أستند محسن الكندي في مقالته هذه على أجزاء متفرقة من كتاب علوي الهاشمي – السكون المتحرك -الجزء الثالث/ بنية المضمون.

٧ – أستند محسن الكندي في المقالة الثانية على نفس المرجع في الفصل الثاني (التخييل) من الجزء الثاني من السكون المتحرك ص ٢٠٥ .

٨ – انظر قاسم حداد، نقد الأمل: مكابدات الشخص بعد ذلك (بيروت: دار الكنوز الأدبية،١٩٩٨،ط٢) ص. ١٤٠ و سعدي يوسف: خطوات الكنغر (سوريا: دار المدى، ١٩٩٧،ط١)ص١٢٩

٩ – علوي الهاشمي، شعراء البحرين المعاصرون: كشاف تحليلي مصور ١٩٢٥-١٩٨٥ (البحرين:المطبعة الشرقية، ١٩٨٨،ط١)ص٥٧,

١٠ – زاهر الغافري، الصمت يأتي للاعتراف، (ألمانيا: منشورات الجمل، ١٩٩١)ص. ٨-٩

١١ – زاهر الغافري، عزلة تفيض عن الليل، ص٢٠.

الشعر العُماني الحديث بين النقد والنقل

محسن الكندي *

أكبرُ في الباحثة الزميلة شريفة اليحيائي اهتمامها بمقالتَـي المنشورتين في مجلة " نزوى " ، واللتين حملتا العنوانين التاليين :-

١- علاقة المكان بالهمّ الابداعي الشعري : تجربة سماء عيسى نموذجاً.(١)

٢- استراتيجية " التصوير " بين الواقعية والسريالية : تجربة زاهر الغافري نموذجاً(٢).

كما أثمن جهد الباحثة المتتبع لبعض مفردات وعناصر المقالتين ... وإن كنت أتمنى لو أن هذا الجهد استثمر في حوار بناء أو جهد خلاّق يخدم أدبنا العربي في عُمان ، خاصة وأننا باحثان لا نزال في بداية السلمّ .

والحقيقة أني فوجئت بمقالة الزميلة الباحثة لاعتبارين هامين :-

الأول : أن المقالة فيها من اللبس والابهام مايستحق أن يكشف ويُزال .

الثاني : أن لغة المقالة اتسمت بالحدة وتوجيه أصابع الاتهام ، إضافة إلى الزهو بالمُكتَشَف ، وإعلانه دون أدنى تريث !! ... وهي في كل ذلك غير عابئة بروابط الزمالة الأكاديمية المشتركة .

وعلى ذلك فإنني ما كنت أتمنى أن نفتح النار على بعضنا البعض بمثل هذه الصورة المجانية المتعسفة ، خاصة وأن بلادنا " عمان " تعلق علينا آمالاً في البحث واستقصاء المعرفة ، والغوص في كل ما هو عميق ومجد يخدم تراثها وأعلامها وحضارتها التليدّة .. وكان ينبغي للزميلة الباحثة أن تحسن الظن وأن تسعى إلى الاستيضاح بروح علمية بعيدة عن كل أشكال الاتهامات التي لا طائل من ورائها ... وهنا أتساءل عما كان يضير الزميلة الباحثة لو أنها كتبت إلي مستفسرة قبل اطلاقها لتلك الأحكام ؟!

وعلى كل حال – فإن مقالتي هذه ليست رداً على الزميلة الباحثة شريفة اليحيائي ، وإنما توضيح لها وللقاريء الكريم فيما حصل من لبس :-

١- أن المقالتين السابقتين المنشورتين في مجلة "نزوى" مقتطعتان من مشروع كتاب مكتمل ، سعيت إلى نشر فصوله قبل إصداره . وفي مقدمة هذا الكتاب أشرت إلى أن الاعتماد المباشر لمادته ومنهجه سوف تكون على ما قدمه أستاذي الدكتور علوي الهاشمي من تجربة مماثلة في حقل الدراسات الشعرية التأسيسية في البحرين ، وقد أوردت ذلك نصاً على النحو التالي :-

" إن كتابي هذا لن تحيد أفكاره عن تجربة أستاذي الدكتور علوي الهاشمي ، فهي تتماهى معه وتتأثر به أيما تأثير ... " .(٣)

وفي هذه المقدمة أيضاً ثمة إشارات جوهرية مباشرة إلى أعمال الدكتور علوي الهاشمي ومؤلفاته النقدية جاءت في سياق الحديث عن منهج الكتاب، أو الحديث عن مصادره ومراجعه نوردها كما يلي :-

" .. وسوف تعتمد دراستي هذه في مرجعياتها الأساسية على ما قدمه الدكتور علوي الهاشمي في كتابيه: "ما قالته النخلة للبحر : الشعر المعاصر في البحرين ، والسكون المتحرك تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً" وسوف يرى القاريء أن كثيراً من أفكار كتابنا هذا مستقاة من هذين الكتابين ومن غيرهما ، فلقد شرف المؤلف بالتلمذة عليهما ، لذا لم يكن بوسعنا أن نثقل دراستنا هذه بتوثيقات متكررة لهذه المصادر الهامة للدراسة ، فقصدنا الإشارة إليها هنا وعقد مقارنة تبين وجه التشابه والاختلاف بين التجربتين الشعريتين في عمان والبحرين ، لما فيهما من أواصر الوحدة ووشائج القربى على كافة المستويات الفكرية ... " (٤)

أما في خاتمة الكتاب فالإشارة إلى جهود الدكتور علوي الهاشمي واضحة كنتيجة وصل إليها الباحث ، وفي ذلك يقول :-

" لا يطلب مني القاريء – وأنا في بداية الطريق – أن أضيف جديداً إلى ما قدمه أستاذي الدكتور علوي الهاشمي الذي أشبع شعراء التجربة الشعرية في البحرين بحثاً وتحليلاً وتوثيقاً بمثل اشباعه لتلاميذه درساً وفكراً ومنهجاً ، بحيث غدا الاقتفاء به والسير على نهجه سمة ووسيلة لدراسة أية تجارب شعريه مماثلة في منطقة الخليج والوطن العربي .... " (٥)

وفي قائمة المصادر والمراجع التي يبلغ عددها ٨٣ مصدراً ومرجعاً ، ترد أسماء كتب الدكتور علوي موثقة ، ومن بينها الكتابان السابقان ، إضافة إلى (ملازم) مخطوطة هي عصارة تلمذة الباحث على المؤلف في قاعة الدرس ، وفي المنتديات والمؤتمرات والندوات الأدبية التي حفلت بها الساحة الأدبية والثقافية في منطقة الخليج .

ومشروع الكتاب في مجمله العام قراءة أفقية عامة للتجربة الشعرية الحديثة في عمان ، وأسماء أعلامها ، ومرجعياتها التي تتموضع ضمن مرجعية حضارية عمانية زاخرة ، وذلك من خلال تتبع (الظاهرة) (الثيمات) المتفردة بها كل تجربة شعرية على حدة ، مستلهمة في ذلك كثيرا من أشكال التشابه الموجودة في تجارب منطقة الخليج العربي وخاصة البحرين .

لقد عمد الباحث إلى تقديم ظواهر التجربة الشعرية في عمان ، والدفع بها إلى الصحافة نشراً وتوزيعاً لما للصحافة من دور في سرعة نشر المعرفة ، إضافة إلى أن التجربة والباحث معاً يحتاج كلاهما إلى آراء القاريء، وإلى مزيد من التريث في جمع أقصى ما يُستطاع من مصادر التجربة ، خاصة وأن الكثير منها مازال مخطوطاً تتوزعه الأدراج وخزائن الكتب والمكتبات الأهلية .

ولعل هذا النهج الذي رسمه الباحث لكتابه، يبدو واضحاً من خلال الجدول التالي ، الذي يوضح عناوين فصول كتابه وقد نشرت بعضها (مستقلة) منه ، وينتظر البعض الآخر (المنجز) دوره في النشر . ولهذا كان من الطبيعي والمنطقي أن تسقط منه بعض من علامات التنصيص أو أسماء المراجع سهواً في ظل هذه الحالة المتباعدة في النشر .

٢- حظي مشروع هذا الكتاب منذ انتهاء كتابته والشروع في نشر فصوله عام

★ باحث من سلطنة عمان.

١٩٨٩ بـاهتمام المثقفين والمبـدعين في البحرين وعمان ، ولم يتوان الدكتور علوي الهاشمي نفسه عن الإشارة إليه في معرض حديثه عن الأدب في منطقة الخليج العربية. فهو يقدم الشهادة التالية :-

" وكل ما يتمناه المرء هوأن يجيء فيه أبناء عمان من الأدباء والنقاد والباحثين عن أدبهم ، فـأهـل مكة عـادة أدرى بشعـابها . ولعـل مـا نشره وانتدى فيه الأخ محسن الكنـدي قبل فترة وجيزة ، ومـاكتبه مـن بحوث جـامعية عـدة حول الشعر العماني الجديد يجعل الأمل قـريب التحقيق والأمنية غير بعيدة المنال ... " (٨)

٣- الكتاب إذن -ثمرة من ثمار التلمذة على يد الدكتور علوي الهاشمي، وكاتبه لن يخجل مـن ذلك، بـل ظـل وسيظـل وفيا لأستاذه مخلصـا له، معجبا بأفكـاره، ولعل القاريء المتـابع يـدرك أن الكاتب قدم عـدة حوارات وقراءات وعروض لمؤلفات الدكتور علوي الهاشمـي النقدية والإبداعية، منذ أن كان الكاتب طالباً في مرحلته الجامعية الأولى وحتى تخرجه فيها، وكل تلك المتابعات -إذا صحت تسميتها- تفصح عـن علاقة إعجاب صحبها التأثر -دون أدنـى شك- بهذا العلم الأدبي الكبير. وهنا نسوق دلالـة على ذلك ما قدمه الكاتب عن الدكتور علوي الهاشـمي:-

أ- حـوار في مجلة "المزون" (٩) مـع الدكتور علوي الهاشـمي، أجراه الكاتب عام ١٩٨٨م (٦ صفحـات).

ب- مقـال بعنـوان "علـوي الهاشمـي نـاقـدا" : مكـاشفـة حرة لتجـربـة نقـديـة متميـزة، تتكـون مـن ٣٩ صفحـة، نشر في صحيفـة عمان يـوم الخميـس ٦ ديسمبر ١٩٩٠م.

جـ- بحث بعنوان «علوي الهاشمـي شاعـرا» يتكون من ٢٦ صفحـة في صحيفة عُمان يوم ١١/٣/ ١٩٩٠م.

٤- يمكنني أن أؤكد أن مسألـة التوثيق الغـائبـة في المقـالتين المنشـورتين في مجلـة "نزوى" قـد وردت في مقدمة الكتـاب الذي هـو وحـدة متكـاملـة لا يمكـن أن ينظـر إلى أجزائه/فصـوله بصـورة مبتسرة، وذلـك اتساقا مع آلية نقـدية/منهجية يعود فضلها إلى الدكتور علوي الهاشمي.

من هنـا فكل مـا قدمنـاه من دلائل على مصداقية التوثيق، ومقدار التـأثر بالدكتور علوي يخرج مسـألة النقل المشـار إليها -في مقالة الزميلة البـاحثة شريفة اليحيائي- من إطـارهـا غير المشروع إلى إطـار "تـوارد مسـوّغ" مشروع، خاصـة وأن المقتبس في المقـالتين معـا لا يتجـاوز خمسين سطـرا مطبـوعاً، أي حـوالي (٢٨٧) كلمة. وهـذا لا يمثل أكثر مـن صفحـة واحدة مقابـل اثنتى عشرة صفحـة مطبوعـة. علماً بأن المقتبس ورد متفرقا بين ثنـايـا الجمل والعبـارات، تتخلله أحيـانا مقـاصد ومعـان ليست هـي التي ينشدها الدكتـور علوي، وبالتالي فهي لا تنطبـق على تجربتـي الشـاعريـن: سماء عيسـى، وزاهـر الغـافري. ومـن ذلـك مـا أشارت إليه الزميلـة الباحثة في الجداول من مثل: المكـان، والتاريخ، والأجـواء والصور الـدينيـة، والصـور الـذهنيـة/الشعبيـة الأسطورية.

وهذه المعاني تؤدي إلى إخـلال بالمعنى لو أن الباحث حاول نقلهـا حرفيا وتطبيقها على أي شاعر آخر.

والزميلة الباحثة حاولت أن تثبت صلة غير مشروعة بتلك النصوص النقدية لتقول:

"بـأني أرى في الجداول الإحصـائيـة منفذا وحيـدا للدراسـات الأدبية،وكـأن أية دراسـة نقـديـة لابـد أن تقـوم على المنهـج الإحصائي المتفـرع إلى خانـات ترص فيهـا العبارات والجمل الشعرية..." (١٠)

وهنا أتسـاءل أليس النهـج الإحصائي منهجا نقديا ؟! وهل أنا أول من يطبقه؟! ألم تدر أن كثيرا مـن الدراسات النقـدية قـامت عليـه وربما أثبتـت نجـاحهـا.واذا كـانت البـاحثة غير مقتنعـة/رافضة لهذا المنهـج، فلماذا تكيل تهما في قضيـة علمية هـي محل خلاف بين أقطاب النقد عربيا وعالميا.

لقد أغفلت الـزميلة البـاحثة كـل أشكال التحليـل في المقـالتين،ولم تتطرق إلى مـا تـم استنتـاجـه من الجداول سـواء تلـك التـي تضمنتهـا قـائمـة "دلالات استراتيجيـة التصوير "أو حتى قائمـة ملامح التصوير نفســه، ومـــا إلى ذلـك مــــن تعقيبـات وإحصائيـات عددية ونسب تكـرار المفردة الواحدة والمعاني المتشعبة عنها،وعلاقة كل ذلك بـالمكان في المقال الأول،وبـاستراتيجية التصـوير في المقـال الثـاني ويكفي المقـالين أنهما أوضحـا سمتين ظاهـرتين في تجربتي هـذيـن الشـاعريـن(المكان والتصـويـر)، ويكفيهما أنهما قدما قـراءة نحسبها-دقيقة - بحيث إن القاريء عندما يقرأهما لا يحس إلا بروح متكـاملة متعـاضدة يشـد بعضها البعـض،ويبدو أن الـزميلة البـاحثة تنتقـي الجزئيـات،وتغير المعاني،وتـرصـد كل مـا سقـط سهـوا،وتنظـر بعين الـرفـض التـي يصدق عليها قول الشاعر :-

وعين الرضـا عن كل عيب كليلة
ولكن عين السخط تبدي المساويا

علما بأن قراءة وتحليـل أي عمل أدبي لابد أن تحمل في طياتها اختـلافا في وجهات النظر لأنها قائمة عـن التذوق قبل كل شيء، وما أوردتـه الباحثـة في الفقرتين رقـم (٦) ورقم (٩) من مقالتهـا حول تحليلنا لمقطعي الشاعر زاهر الغافري والمقتبسين للستدلال عن استراتيجية التصوير فيهـا يدخل في هذا النطاق، ويكفـي البـاحث انه لم ينقلهما مـن أحد، ويكفي البحث أن اوسعها تحليلا.بمثل وسعـه لغيرهما مــن مقــاطـــع وردت كشواهد(١١) والباحثة الـزميلة خير شاهد على ذلك من خلال اعتمادها عليها ونقدا لها.

٥- تضيف الـزميلة البـاحثـة في الفقرة رقم (٥) من مقـالتها معلومة هامـة ندركها تمام الإدراك،وهـي أن للشـاعـر زاهـر الغافري مجموعة شعـرية اسماها "أظلاف بيضـاء".ونظـرا لتعـذر الحصـول عليهـا -وقت كتـابة المقال- لم نجازف بـالإشارة إليها لـلأمانـة والدقـة العلميتين،وجازفت الزميلة الباحثة بإطلاق حكم غير مدلل عليه ووصفتـه "بـأنـه يعـد تمثيـلا حقيقيـا للسريالية" (١٢).ألا يعد حكمهـا هذا ضربا من ضروب البعد بين المنهج العلمـي،والزهو بـالمكتشـف، لمحاولة إيقـاع البـاحث حتى في الشيء الذي لم يذكره.

٦- :تثبت مقالة الزميلة الباحثة شريفة اليحيـائي ــدون قصـد ــأن مقـالينـا المنشـوريـن في مجلـة "نـزوى" هما نقـدا وليـس نقـلا،وانهما جاءا كتـوارد مسـوغ يلتقيان مع تجربة الـدكتور علوي الهاشمي النقدية في كتابه "السكون المتحرك".ونورد للتدليل على ذلك بما يلي:-

أ- في الفقرة رقـم (٣) أشارت الـزميلة إلى "أن البـاحث كـان ذكيـا جدا" في عمليـة تخيره وقصـه لفقـرات عـدة ثـم لصقهـا بطريقـة لا تكشفه إلا بجهـد جهيد... إذ انـه يمزج بين الفقرات المقتطعة مـن بداية النص (المنقول) مع فقرات من النهـاية ثم يدخـل بينها فقـرات من الوسط ويشبعهـا تحميلا بجدول إحصائي... " (١٣)

والأسئلة التي تطرح نفسها : هل بمقدور (الناقل) أن يقوم بكل ذلك الجهد دون أن يتغير المعنى. خاصة وأنه يعالـج موضوعاً فنياً بحثاً سرعان ما يتأثر بـذلك التغيير ؟! ألم يشكل ذلك

مكان النشر	طبيعة النشر	حجمه بالصفحات	العنوان
جريدة عُمان في ١٩٩٢/٥/١٨	مخطوط/ نشر جزئي	5	المقدمة
مجلة" البحرين" حقيبة الأدب ١٩٨٩/١/١٣)(٦	نشر كلي	16	مدخل: التجربة الشعرية الحديثة في عمان
أخبار الخليج : البحرين ١٩٨٩/٢/٢٢	نشر كلي	35	الفصل الأول: قراءة أولية في مرجعيات التجربة
معجم البابطين، م٦، ص٣٤٣	نشر كلي	56	الفصل الثاني: الشعر العربي المعاصر في عمان
	مخطوط	5	الفصل الثالث: ظواهر التجربة (مدخل(
1- جريدة عُمان في ٤ يونيو ١٩٩٢ 2- جريدة عُمان في ١٨ يونيو ١٩٩٢	نشر كلي على حلقتين	45	أ- هلال العامري والصدام المبكر مع القصيد التقليدي
جريدة عُمان في ٢ يوليو ١٩٩٢	نشر كلي	10	ب- الملامح الرومانسية في تجربة سيف الرمضاني
جريدة عُمان في ٢٥ يوليو ١٩٩٢	نشر كلي	12	ج- انفاق التجربة الشخصية ومفازة المعاناة في قصائد صالح العامري
جريدة عُمان في ١٦ يوليو ١٩٩٢	نشر كلي	18	د- مبارك العامري أصالة الحياة وأفقها المتدلي بالحب والعطاء
جريدة عُمان في ٩ يوليو ١٩٩٢	نشر كلي	10	هـ- مستويات الهمّ في شعر عاصم السعيدي
قيد النشر	مخطوط	19	و- ملامح التراث والهوية في تجربة الشعر العماني الحديث سيف الرحبي نموذجا
مجلة نزوى العدد ١٧، يناير ١٩٩٩	نشر كلي	11	ز- علاقة المكان بالهمّ الابداعي الشعري : تجربة سماء عيسى نموذجا
مجلة نزوى العدد ٢٠، أكتوبر ١٩٩٩	نشر كلي	12	ح - استراتيجية "التصوير" بين الواقعية والسريالية زاهر الغافري نموذجا
قيد النشر	مخطوط	16	ط- تداخلات الصوت والصورة واشكالات التجريب، تجربة الشاعر ناصر العلوي نموذجا
قيد النشر	مخطوط	17	ي- مكاشفة النص والنص المضاد تجربة الشاعر محمد الحارثي نموذجا
قيد النشر	مخطوط	10	ك- ثنائية السخط (الرومانسي) مظهراً للذات الشاعرة : فاطمة الشيدي نموذجا
قيد النشر	مخطوط	26	ل- أصداء الشاعر المغترب في التجربة الشعرية العمانية الحديثة عبدالله الريامي نموذجا
قيد النشر	مخطوط	9	الخاتمة
نشر بعضها في كتاب مختارات شعرية(٧)	مخطوط	56	الملاحق : تراجم و مختارات شعرية
قيد النشر (بعنوان مدونة الشعر العماني الحديث نقداً و ابداعا)	نشر كلي	5	المصارد والمراجع

عبثاً وعلى اللغة وعلى الأسلوب وعلى المنهج ؟! فتبدو بعده عورات المقالة واضحة . لو أن ذلك تم بصورة متعمدة، وإذا تأكدت تلك الطريقة فأين هي تلك العورات ؟! ألم يكن حرياً بالباحثة أن تظهرها لنا . وكل الذين قرأوا المقالتين لم يحسوا بهما إلا كوحدتين متكاملتين في نسيجهما اللغوي ووحدتهما الموضوعية قبل كل شيء.

ب- في الفقرة الواردة مباشرة بعد الجدول " الاحصائي " كما تسميه الزميلة الباحثة تقول : " من المقارنه السابقة يتضح أن محسن الكندي يجنب نفسه الدخول في مصطلحات ومفردات قد توقعه في (مساءلة)* هو في غنى عنها . هذا التجنب يتضح كثيراً في الفقرات التي ترد في كتاب علوي الهاشمي المتصلة بفكر ديني واجتماعي كان الناقد البحريني قد أشار إليها في تحليله لنصوص عبرت عن صراعات دينية واجتماعية وتصويرات شعرية لأجواء معينة كالصور الدينية التي حفلت بها نصوص إبراهيم العريض.. " (١٤)

والسؤال المطروح : ما الذي يجعلني استخدم مفردات منقولة تنطبق على شاعر كلاسيكي كإبراهيم العريض لأبرهن بها دلالات التصوير لشاعر جديد آخر لايلتقى معه في شيء كزاهر الغافري. وإذا ثبت هذا فبالمنطق أن هناك خللا في كتاب الدكتور علوي " السكون المتحرك " الذي هو في أصله أطروحة علمية لنيل درجة الدكتوراة . هذا الخلل يتمحور في أن لغتها بهذه

الهشاشة والضعف بحيث يمكن تطبيقها على أي شاعر كان ؟!، ولأي ظاهرة كانت . وهذا طبعا مستحيل لأن بناء الأطروحة العلمية . كما أعهدها - متكامل لا يمكن فصل أي جملة أو عبارة إلا ويتغير المعنى . ناهيك عما هو معروف عن لغة شفافة متدفقة متناهية تقترب من الشعر وتؤول إليه كلغة الدكتور علوي .

٧ - تتقاطع الزميلة الباحثة مع آراء الباحث ، وتختلف معه في مواضع عديدة في المقالتين، وفي هذا التقاطع اثبات - لامراء فيه - بأن المقالتين نقد وليستا بنقل . ويظهر ذلك التقاطع في التحليل للنماذج ، وفي إضافة المعلومات المعرفية كما تسميها الباحثة، وفي طرح بعض الأسئلة(١٥)، والآراء التي هي في حد ذاتها موضع خلاف على المستوى الثقافي العماني ومن ذلك قولها :-

" فكيف إذن برأي محسن الكندي القائل بأن تجربة سماء عيسى في ديوانه "مناحة على عابدات الفرفارة" تشكل ذروة تنوع الثقافة الواسعة والإطلاع على تجارب الأمم البائدة والحاضرة ومعارفها وفنونها وأدبها وشعرها وأساطيرها..." (١٦)

والزميلة الباحثة تستخسر هذا الوصف على تجربة تحسبها متميزة كتجربة الشاعر سماء عيسى وتعد لنا ذلك عيباً صارخا رغم أن القارىء والمطلّع على تلك التجربة، بل العارف بسماء عيسى نفسه يدرك ذلك تمام الإدراك فثقافته واسعة، واهتماماته له بالمعارف الإنسانية العمانية على المستوى الاجتماعي والسياسي تعد - في رأينا - عميقة.

٨ - يبدو جلياً - من ذلك التقاطع الذي تستخدمه الزميلة الباحثة في مقالتها سعياً وراء ايجاد خلاف يثبت دعوى النقل في مقالتيّ - يبدو أنها تحاول الدخول في نقاش ازاء مسلمات اصطلاحية حُسم أمرها سلفاً لدى النقاد شرقاً وغرباً، قديماً وحديثاً ، ومن ذلك اقحامها تنظيراً لتعريفات أولية تظلل بها فكر القارىء، ومن ذلك أشاراتها إلى مفهوم " التناص " ، و " النقل " و "الاقتباس" ، "التضمين" و " التوارد" علماً بأن الأخير تدخل فيه سياقات نفسية قبل كل شيء" فالتوارد - الذي لم تفصلّ الزميلة الباحثة الحديث فيه : عبارة عن فكرة واستجابة لما يفكر به الفرد ضمن بيئة، وجمع محدد ما ، وهو مرتبط أشد الارتباط بتشابه البنية المعرفية لدى الجهتين " (٢١) ، ويدخل فيه المخزون المعرفي والخبرات والاحتياجات المباشرة ، إضافة إلى التأثيرات التعليمية ، وعواطف الاعجاب والعلاقات الإنسانية .

كما أن ذلك التقاطع يدخل - من جهة أخرى - ضمن خلاف فكرى " حول قصيدة النثر " فالباحث يرى فيها أنها " «أقصى مراحل التطور الشعري" وأنها " «الخلاصة النهائية التي انتهت إليها القصيدة العربية» .

ولذلك كانت قناعاته واضحة بها ، فأختار أن يستقرىء تجارب رموزها في عمان ، من منطلق أن هذه التجارب لم تحظ بقدر وافر من الدراسات مثلما حظيت مثيلاتها في الوطن العربي ...

وأحسب أن ذلك الخلاف بات مسلماً به في ظل قناعة الزميلة الباحثة لنقد حاول أن يطبقُ، يحلل لا لينظر لمصطلحات فُرغ منها " كالحداثة " و " قصيدة النثر" وسواهما.

٩: في الفقرة رقم (٢) تسرف الزميلة الباحثة في ليّ ذراع الحقائق المنهجية في المقالتين إذ تطالب الباحث بتوثيق " مصطلح التخييل " من مرجع لم ينقل منه أساساً ، وإنما نقل من مرجع آخر هو كتاب " الصورة" للدكتور جابر عصفور (الموثق في البحث) مستندة في ذلك على وجود ما يشابهه في المرجع الآخر (السكون المتحرك) وهي بذلك تتهم صاحب المرجع الأخير الدكتور علوي الهاشمي بأنه أيضا نقل دون توثيق ...؟!

ولم يقتصر ليّ ذراع الحقائق المنهجية على ذلك النحو ، فهي لا تعبأ بالزيادات التي يضيفها الباحث في بحثه لمصطلح "استراتيجية التصوير" وعودته إلى مرجع موثق هو كتاب "الصورة في الشعر العربي" للدكتور علي البطل. إذ تقول الباحثة معترفة بالتوثيق، متنكرة للزيادات والإضافات التي هي جهد الباحث وحصيلته المعرفية سواء أكانت تقبلها هي أم ترفضها:-

" في الحقيقة إن المقطع الذي أشار إليه محسن الكندي باعتباره استشهادا من كتاب علي البطل ...... لم يزد على كونه كلام علوي الهاشمي، والدليل المقطع السابق له والتطابق التام بين النصين إلا من بعد الزيادات والتغييرات ... " (١٨)

١٠:- تحيل الزميلة الباحثة إلى مغالطة إنفعالية غير مبررة، بغية إيهام القارىء بهشاشة المقالة الثانية، إذ تقول مجازفة بحكم نقدي غير علمي:

" ولو حاول أحد القراء المتفحصين في الموضوع إزالة اسم (زاهر الغافري) واستبداله باسم آخر لأي شاعر قديم أو معاصر أو حداثي -بالمقاييس الزمنية للتقسيمات- لما حدث إخلال في المعنى العام للدراسة، ولجازت الدراسة من كل الجوانب ......" (١٩) والحقيقة أن المقالة فيها من التماسك ما لا يدعي للشك،

فاختيار الباحث لثيمات خاصة في تجربة الشاعر (زاهر الغافري): استراتيجية التصوير، لها دلالتها المتميزة، إذ أن هذه الثيمة تتميز بها تجربته عن أقرانها من التجارب الأخرى (الحداثوية). فما بالك بالتجارب القديمة ... وإذا كانت الباحثة متأكدة من ذلك! فلماذا لم تلجأ للتطبيق، بل اكتفت بالإشارة المنظرة، ويمكنها أن تطبق ذلك على المتنبي، أو حتى على أي شاعر قديم يحلو لها، أو حديث -بالمقاييس الزمنية للتقسيمات- كما أشارت-وليكن الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي ؟!

١١ - تقع الزميلة الباحثة في تناقض واضح بإشارتها الضمنية إلى أن كاتب المقالتين عندما يريد التخلص من المعلومات/التنظيرات التي لا يستطيع أن يبررها -وخاصة تلك التي تتعلق بقضايا مصطلح (التخييل)- يحيل إلى الدكتور علوي الهاشمي، ويستبدله بمصطلح "استراتيجية التصوير".

والتناقض يقع -في رأينا- في هذه الإحالة المنهجية، فهي على طول مقالتها تحاول أن تثبت النقل بايراد براهين (ملفقة) عليه، وفجأةً تسقط منها هذه العبارة "يحيل إلى الدكتور علوي الهاشمي ... " . وهذا بالطبع يؤكد مصداقية التوثيق (الذي سقط سهواً). وبقيت أصداؤه مترددة بين ثنايا الأسلوب واللغة كاقتباس يسوغ (المنقول)، ويجعله مقبولا على المستوى المنهجي للمقالتين.

والشيء نفسه تفعله عندما تعترف صراحة باستناد الباحث على علوي الهاشمي في نقده للعاطفة الشعرية: تقول الباحثة ما يلي:

" وفي مجال نقد العاطفة الشعرية الغالبة على تجربة سماء عيسى يستند

الكندي كعادته في إصدار الحكم على الهاشمي دون أدنى محاولة لتفهم الفارق بين الحكم المبني على الدراسة التطبيقية لتجربة سماء كشاعر والمقدمات النظرية التي تناولها الهاشمي ..." (٢٠)

١٢ - إن الباحثة الزميلة لم تتريث قليلاً حتى يكتمل نشر جميع فصول الكتاب وخاتمته وقائمة مصادره، وترى إن كان ذلك المرجع غير موجود أم لا، بل عمدت جزافاً الايقاع بالباحث من خلال الاتكاء على مقالتين (مسليتين) سقط بعض توثيقهما سهواً وهذا هو مصدر الالتباس، فالكتاب سلسلة متصلة قيد النشر كما وضحها الجدول السابق. تتوق أجزاؤه إلى الارتباط لاسيما وأن الكتاب الذي دعته الزميلة الباحثة أنه غير موثق ورد موثقاً تحت رقم(١٦) في قاعة المصادر والمراجع أعني به كتاب الدكتور علوي: «السكون المتحرك»، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات ١٩٩٢ ...

ومن الغريب في الأمر أن كل القراء الذين قرأوا المقالتين رغم ما بينهما من مسافة زمنية في النشر تقدر بأكثر من سنة لم يكتشفوا ذلك وهم الذين لا يدرون حقا عن ذلك الكتاب، أما الباحثة شريفة اليحيائي وهي التي ترتبط بالكاتب بعلاقة زمالة في الدراسة وفي العمل تكتشف ذلك وتعلنه باصرار.

ألم يتساءل القاريء بعد ذلك إن كان ذلك تشنجا منها (غير بريء) قصد به زرع خلاف شخصي أخذت اسقاطاته تتنامى من خلال تصيد الهنات البسيطة غير المقصودة حقا.

خاتمة

١- أحتكم -في نهاية المطاف- إلى ضمير القاريء -رغم أني لا أبريء نفسي من التأثر بأستاذي الدكتور علوي الهاشمي، الذي مازلت مدينا له بأفضل ما أستطيع تقديمه، كما أنني لا أبريء نفسي أيضا من الغفلة والنسيان وافتراض حسن النوايا فيما سقط سهوا وبدون قصد، ولكن أبريء نفسي جازما وبقوة أنني لم آخذ من أحد شيئا قصد "السرقة" الأدبية، كما تدّعي الزميلة الباحثة!

٢- أود أن أشير إلى أن الذي يريد أن يسرق شيئا لا يصطاد ضحيته من المشاهير ثقافيا وأدبيا وفكريا، خاصة إذا كان "المسروق" ينشر في مجلة ثقافية ذائعة الانتشار في أوساط المثقفين في العالم العربي كمجلة "نزوى"، بل ويتكرر ذلك النشر في أكثر من مقالتين وعلى إمتداد دراسات أدبية ونقدية سابقة ... فبالتأكيد أن ذلك "المسروق" سوف ينكشف بسرعة، لأن رجلاً مشهوراً مثل الدكتور علوي الهاشمي له علاقاته الواسعة وتلاميذه في كل مكان- وحتى لو إفترضنا أنه لم يتيسر له الاطلاع على المجلة فلا يعدم أحدا من أصدقائه وتلاميذه أن يهاتفه ليخبره بمثل هذا السطو المزعوم على إنتاجه.

٣- أريد أن أزعم لنفسي بأنني لست غبيا بمثل هذا الحد الذي أسطو فيه على تجربة أكاديمي ومثقف بمثل مكانة الدكتور علويَ الهاشمي...... فالشاعر أو الناقد عادةً عندما يريد كلاهما أن ينتحل قصيدة أو فكرة نقدية، لا يذهب لينتحل أو لينقل قصائد المتنبي ونزار قباني، أو حتى جابر عصفور وصلاح فضل وسواهما على مستوى النقد .... عدا ذلك أن العلاقة الروحية والإنسانية والثقافية الحميمة التي تربطني بأستاذي الدكتور علوي يصعب في إطارها سرقة إنتاجه هو بالذات وليس غيره، لأن ما بيننا من وشائج تمنعني بقوة أن أخطو مثل هذه الخطوة لو كنت ممن ينتهك الأخلاق بمثل هذه السهولة!!

٤- إن موضوعة "السرقات" قضية وصلت ذروتها في كتاب "الإبانة عن سرقات المتنبي" الشاعر الذي يقع في قمة السمو الشعري، ولذا فهي لا تضير أحداً في شيء، بل ستدفع إلى مزيد من العطاء، لأنه لا يمكن لها أن تقلل من ثقة الباحث بمنهجه وطريقته في الكتاب.

٥- مع احترامي الشديد للزميلة الباحثة شريفة اليحيائي، فإني لا أشك لحظة أنها أخطأت القصد، وجانبت الصواب، وأساءت الفهم، ولم يحالفها التوفيق، وأن نظرتها غير صائبة بالمرة، فيما أثارته من "زوبعة" ما كان ينبغي لها أن تتورط فيها من منطق الحرص على علاقة زمالة في الدراسة وفي العمل، كنت أتمنى من كل قلبي أنها لم تكن جريئة في إطلاق أحكامها اعتسافاً بمثل هذه السهولة التي أؤكد -أن لا طائل من ورائها-.

أقدر للزميلة الباحثة شريفة اليحيائي اهتمامها مرة أخرى وأحب أن أطمئنها وأطمئن غيرها؟! بأني لن أسقط بمثل هذه السهولة ...... فلتطمئن؟!!!

الاحالات والهوامش التوضيحية

١ - مجلة «نزوى» العدد، ١٧ يناير ١٩٩٩.
٢ - مجلة «نزوى» العدد ٢٠، أكتوبر ١٩٩٩، ص ٢٦٠ - ٢٦٦.
٣ - التجربة الشعرية الحديثة في عُمان: محسن الكندي، (تحت الطبع) المقدمة: ص أ.
٤ - المرجع نفسه ص جـ.
٥ - المرجع نفسه ص (الخاتمة): ٤٠٦.
٦ - تجدر الاشارة الى أن «الصفحة الثقافية/ الأدبية: المعنونة بـ:«حقيبة الأدب» التي كانت تنشرها مجلة «البحرين» هي بإشراف الدكتور علوي الهاشمي.
٧ - مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية، مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للابداع الشعري، الكويت، ١٩٩٦، ص ٤٢٦ - ٥٣٤.
٨ - صحيفة الأيام، البحرين، عدد ٣٠٥٨، مايو ١٩٨٩، ص ١٣.
٩ - مجلة «المزون» مجلة طلابية ثقافية عامة كان الباحث أحد محرريها، صدرت في البحرين عامي ١٩٨٧ و١٩٨٨.
١٠ - الفقرة رقم ٤ من مقالة الشعر العماني بين النقد والنقل «شريفة اليحيائي».
١١ - قدم البحث للاستشهاد والتحليل حوالي ٩ مقاطع شعرية في المقال الأول، و١٢ مقطعا شعريا في المقال الثاني، وهو عقب كل مقطع يحاول أن يربط دلالات الكلمات وعلاقاتها وصلتها بالمعنى العام.
١٢ - الفقرة رقم (٥) من مقالة الشعر العماني بين النقد والنقل «المقال السابق».
١٣ - الفقرة رقم (٣) من المقال السابق.
١٤ - الفقرة (غير مرقمة) الواردة بعد الجدول مباشرة (٢) المقال السابق.
١٥ - من بين تلك الأسئلة المطروحة استفسار الباحثة عن «الميتافيزيقي» المتخيل في تجربة سماء عيسى، وأظن أن الباحثة لو قرأت ديوان سماء عيسى «مناحة عابدات الفرفارة» ستكتشف حتما المقصود، إذ هو ينصب في بوتقة الصراع النفسي المتخيل الذي يكتنف الشاعر وقت وصفه للعابدات، وهن يحملن جذوة البقاء والموت معا. من أجل حلم يحمل نزاهة في الحياة يبدو أن البعد الصوفي للباحث لعب دورا في تشكيلها عقائديا على الأقل.
١٦ - الفقرة (غير مرقمة) الواردة بعد الجدول مباشرة (٢)
١٧ - راي للدكتور (قطامي) قدمه مشاركا في التحقيق الذي أجرته صحيفة الوطن حول ظاهرة التوارد والسرقات الأدبية. صحيفة الوطن، عدد ٥٠٩، الاثنين ٣٠ يونيو ١٩٩٧، ص ١٧.
١٨ - الفقرة (٣) من المقال السابق.
١٩ - الفقرة رقم (٤) من المقال السابق
٢٠ - الفقرة رقم (٧) من المقال السابق.

بجامعة السلطان قابوس

١٨ بحثا ناقشتها ندوة العولمة والخصوصية الثقافية

عولمة المنفعة أم عولمة المصلحة

نظمت جامعة السلطان قابوس بالتعاون مع جامعة الزيتونة التونسية ندوة حول العولمة والخصوصية الثقافية خلال شهر أكتوبر الماضي وقد أثارت ندوة العولمة والخصوصية الثقافية التي رعى افتتاح جلساتها معالي عبدالعزيز بن محمد الرواس وزير الاعلام واختتم فعالياتها معالي محمد الزبير مستشار جلالة السلطان لشؤون التخطيط الاقتصادي رئيس جامعة السلطان قابوس. الكثير من الأسئلة والمفاهيم حول دور العولمة وتأثيرها على الخصوصية والثقافة الوطنية أو القومية.

وأشار معالي وزير الاعلام عقب افتتاحه الندوة الى أن الهوية العمانية ليست محلا للتساؤل بل هي راسخة وقابعة في نفوس العمانيين ولا يمكن النيل منها وهي بهذا تختلف عن مفهوم العولمة التي ظهرت مؤخرا.

وإنها لن تستمر طويلا لأنه ليس لها فائدة راسخة وما علينا إلا الاستفادة منها فيما يفيدنا ونحجب عن أنفسنا ما لا يفيدنا.

وعلينا أن نتعامل ونتعاون مع دول العالم بشيء من الخصوصية ولكن هويتنا وذاتيتنا هي الأرضية التي نقف عليها بصلابة لننطلق منها بكل قوة الى مستقبل أكثر رحابة.

وناقشت الندوة على مدى ثلاثة أيام عددا من أوراق العمل في ست جلسات لمحاضرين من عُمان وتونس ومصر والأردن وموريتانيا حول تحديات الهوية بين ثقافة العولمة وعولمة الثقافة والعولمة الثقافية والعولمة الاقتصادية وتأكيد الذات والعولمة الاقتصادية: ظهورها ومبادئها وآلياتها وتبعاتها والعولمة بين سرعة التحولات والحفاظ على الذات ودور المناهج التربوية في تحقيق الانخراط في العولمة والتمسك بالخصوصية «المناهج التونسية نموذجا».

وقد قدمت خلال جلسات الندوة ١٨ ورقة عمل ناقشت تحديات العولمة والهوية الثقافية العربية والاسلامية وقد أبان جميع المشاركين في الندوة عن وجهات نظر متقاربة حول خطورة التحديات التي تواجه الثقافة الوطنية في الدول العربية والاسلامية من جراء ارتباطها بالعولمة وفتح المجالات التي من خلالها قد تؤثر على الهوية والخصوصية المحلية خصوصا في مواجهة إلغاء الخصوصيات الوطنية وانضوائها ضمن مفهوم القرية الكونية وقال سعادة سالم بن اسماعيل سويد نائب رئيس جامعة السلطان قابوس في بداية الندوة إن ظاهرة العولمة قد شكلت واحدة من أبرز الظواهر السياسية والاقتصادية والثقافية في العقد الأخير من القرن العشرين بل كادت تصبح السمة المميزة لعصر ما بعد الحروب الباردة وانتهاء التكتلات الرئيسية الى قطب محوري واحد.

وهذه الظاهرة شغلت العالم بأسره وطرحت آلاف الأسئلة حول الآمال الكبرى التي تعلقها الانسانية على ما صاحب العولمة من تقدم تقني هائل في مجال الاتصالات حوّل العالم الى قرية كونية واحدة، وما واكب ذلك من سهولة انتقال المعرفة بين أرجاء الأرض المترامية الأطراف.

إن هذه الآمال واكبتها أيضا مخاوف واسعة تركز كثيرا منها حول مصير الهويات والخصائص الثقافية والحضارية للشعوب النامية على وجه خاص ومدى مقدرتها على الصمود في وجه المنافسة الرهيبة لقوى العالم المتقدم.

إننا نأمل جميعا في أن نساعد معا في تنمية روح الحوار الخلاق الذي يثير الكثير من التساؤلات ويقترح من الاجابات ما يساعدنا معا على التقدم



خطوة على طريق حاضر أكثر شفافية ومستقبل أكثر تقدما.

وتطرقت البحوث التي قدمت في الندوة الى عدة مواضيع منها ما يهم الثقافة والفكر والهوية ومنها ما يهم النواحي الاقتصادية حيث شملت جوانب مهمة مما تستدعيه الحاجة لمعرفة جوانب ظاهرة العولمة وما تخبئه تحت البساط بالنسبة للدول النامية التي قد تسقط صيدا سهلا في سنارة الدول التي تتبنى العولمة وتريد أن تبسط هيمنتها على الدول السائرة في النمو أو التي تخطو خطوات ذات خصوصية ثقافية وسياسية.

وبالفعل مازال مفهوم العولمة لم يتضح بعد هل هو استعمار مباشر أو غير مباشر (عن بعد) هو نشاط وقدرة ذات طبيعة مهيمنة وهذا بلا شك فيه وبأي وجه سنراه كاشفا عن وجهه أم كيف؟ وهل سيفيد وينقل أفراد ومجتمعات الدول النامية نحو الديمقراطية والحرية أم أنه سيكرس أوضاعا شبيهة بمرحلة ما قبل الاستقلالات وبعده.

عدد كبيرمن دول العالم استعدت ومنها بالطبع بعض دول العالم الثالث مثل الصين، والهند، وكوريا الجنوبية، والبرازيل، والارجنتين، وبعض دول أوروبا الشرقية.

لكن السؤال يطرح نفسه. هل دولة واحدة من الدول العربية استعدت لمثل هذا الاستعمار الجديد المسمى بالعولمة. أظن الاجابة تكون بالنفي لهذا السؤال الاستفساري.

فالبحوث التي شملتها الندوة هي:

تحديات الهوية بين الثقافة والعولمة وعولمة الثقافة والعولمة الثقافية والعولمة الاقتصادية وتأكيد الذات والعولمة الاقتصادية ظهورها، ومبادئها، وآلياتها وتبعاتها.

والعولمة بين سرعة التحولات والحفاظ على الذات ودور المناهج التربوية في تحقيق الانخراط في العولمة والتمسك بالخصوصية.

والعولمة الثقافة العربية. والعولمة والهوية الثقافية الدينية الاسلامية: تصادم أم تفاعل. والفكر الاسلامي والعولمة: تنافر أم ملاءمة. وعالمية الاسلام بين العولمة والخصوصية الثقافية. والعولمة بين فكرين: العربي والاسلامي. ومقومات خطاب العولمة. والأسس النظرية لخطاب العولمة: من ديناميكية الحداثة. والعولمة والهوية الثقافية. والعرب بين العولمة وثقافتهم. وأهم متطلبات التحصين الثقافي للانسان العربي لمواجهة تحديات العولمة. وأي مستقبل للخصوصيات الثقافية في ظل العولمة

وتكونت اللجنة المنظمة للإدارة والاشراف على الندوة من د. طاهر باعمر ود. سالم الحتروشي ود. أحمد المشيخي ود. علي الموسوي. وعضوية عبدالحميد الكيومي وسعيد المحرمي.

وانهت الندوة أعمالها بتوجيه الأنظار والمفاهيم التي تحمل ظاهرة العولمة وهل هي فعلا شر لابد منه أم هناك بعض الايجابيات لم تتضح بعد لهذه الظاهرة التي تسري كالنار في الهشيم.



كشـاف السـنة الخـامسة





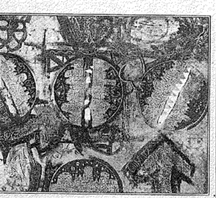


العدد
السابع عشر
يناير ١٩٩٩

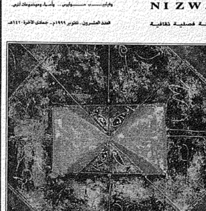
العدد
الثامن عشر
ابريل ١٩٩٩







العدد
التاسع عشر
يوليو ١٩٩٩



العدد
العشرون
أكتوبر ١٩٩٩

في سنتها الخامسة واصلت مجلة (نزوى) مسيرتها في تقديم الابداع الأصيل والفكر المتجدد، عبر أربعة أعداد صدرت في يناير وأبريل ويوليو وأكتوبر من العام المنصرم ١٩٩٩. وكانت حصيلة هذا الزخم نحو ٢٦٠ مادة منها ٨٠ دراسة ومتابعة، وأكثر من ١٠٠ نص شعري وقصصي، ومساهمات سينمائية ومسرحية وتشكيلية وموسيقية، وعدد من اللقاءات بأهم رموز الثقافة العربية والعالمية، إضافة الى تغطيتها الشاملة لأهم جوانب المشهد العماني.

ويرى القاريء للجزء الأول من هذا الكشاف عناوين المواد المنشورة، كل في قسمه، مصحوبة بأسماء مؤلفيها / مترجميها، يلي ذلك رقم العدد وأرقام الصفحات. أما الجزء الثاني فثبت بأسماء الكتاب مع إشارة لأرقام المواد الخاصة بهم، ليسهل الرجوع إليها في الجداول الأولى.

أشرف أبواليزيد

كشـاف المــواد

• الافتتاحيات

مسلسل	العنوان	الكاتب	العدد	الصفحات
١	شظـــايا عام جـــديد	ســـيف الرحـبي	١٧	٤/٢
٢	على رعد نقاشات وندوات و"مفكرين"	ســـيف الرحـبي	١٨	٤/٢
٣	حول المشهد الثقافي العُماني وحزمة الأوهام الجميلة	ســـيف الرحـبي	١٩	٤/٢
٤	الجندي الذي رأى الطائر في نومه، سيناريو لنهاية القرن	ســـيف الرحـبي	٢٠	٦/٢

• الاستطلاعات

مسلسل	العنوان	الكاتب / المترجم	العدد	الصفحات
١	ذاكرة التاريخ العُماني عبر العصور	طالب المعمـــــري	١٧	١٢/٦
٢	الحلي الفضية العمانية	روبرت ريتشموند / أشرف أبو اليزيد	١٨	١٦/٦
٣	أرستقراطيو الأعالي: العقبان الذهبية في سماء عُمان	مايك براون / أشرف أبو اليزيد	١٩	١١/٦
٤	الكهوف العُمانية متاحف الأسرار:اكتشاف كهف طيق	سمير حنا،محمد بن علي البلوشي،فرانك مالكير	١٩	١٦/١٢
٥	طيور عمان	مايكل كالاجهر	٢٠	٢٤/٨

• الدراســات

مسلسل	العنوان	الكاتب / المترجم	العدد	الصفحات
١	قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع	كمال أبو ديب	١٧	٣٤/١٩
٢	الشعر المنبوذ: ملاحظات حول شعر العقيدة وشعر الصعاليك	محمد علي شمس الدين	١٧	٤٧/٣٥
٣	المسكوت عنه في الخطاب النقدي:عقلية تآمرية واتهامات	تركي علي الربيعو	١٧	٥٧/٤٨
٤	التحويلات الحكائية والسردية	سعيد يقطين	١٧	٦٤/٥٨
٥	الرؤية النقدية في الاختيارات الشعرية	طراد الكبيسي	١٧	٧١/٦٥
٦	مرجعية شعر المرأة العربية:تقاليد الرثاء في القصيدة النسوية	فاطمة المحسن	١٧	٧٩/٧٢
٧	غسان كنفاني والرواية السياسية كأمثولة	سمير اليوسف	١٧	٨٥/٨٠
٨	قراءة في أوراق الجسد العائد من الموت للشاعر عبد العزيز المقالح	محمد حسين هيثم	١٧	٩١/٨٦
٩	المرايا الخادعة للشكل	فوزي كريم	١٧	١٠٣/٩٢
١٠	ت.س.إليوت والانقسام الثقافي	ديفيد تشينز/غازي مسعود	١٧	١١٠/١٠٤
١١	تمثلات الخارج بوعي الداخل	حاتم الصكر	١٧	١١٦/١١١
١٢	ارتجالات في تكريم سترافنسكي	ميلان كونديرا / لؤي عبد الاله	١٧	١٢٩/١١٧
١٣	ثلاثية بروخ الروائية	ميلان كونديرا/أحمد عمر شاهين	١٧	١٣٤/١٣٠
١٤	لغز المتنبي الكبير	ولفهارد هاينريش / حسام الدين محمد	١٨	٣٩/٢٨
١٥	قصيدة النثر في الخطاب الملائكي	رشيد يحياوي	١٨	٤٦/٤٠
١٦	تحويل الظلال إلى رومانس	توني موريسون / أسامة إسبر	١٨	٥٤/٤٧
١٧	تركيب المتخيل	عبد القادر الغزالي	١٨	٦٠/٥٥
١٨	الخطاب الثقافي العماني في شرق أفريقيا (مقدمة ملف)	نزوى	١٨	٦٢/٦١
١٩	التحليل النقدي لصدام خطابين ودلالاته الاجتماعية	عبدالله الحراصي	١٨	٧٨/٦٣
٢٠	مكونات التنوير وشخصياته في صحافة المهجر العماني	محسن الكندي	١٨	٩٤/٧٩
٢١	مغامر عماني في أدغال أفريقيا (سيرة ذاتية)	حميد بن محمد المرجبي/محمد المحروقي	١٨	١٠٠/٩٥
٢٢	كورنيلوس كاستريايديس:الفكر الراديكالي والسياسة	سمير اليوسف	١٩	٢٣/١٧
٢٣	تحولات الشخصية في غربة الراعي لاحسان عباس	خليل الشيخ	١٩	٣١/٢٤
٢٤	السر أو اللغز والمعنى في الابداع الشعري	ميثم الجنابي	١٩	٤٢/٣٢
٢٥	بين العبقرية والجنون	هاشم صالح	١٩	٥١/٤٣
٢٦	مذاهب الحسن:قراءة معجمية -تاريخية للفنون في العربية	أمينة غصن	١٩	٦١/٥٢
٢٧	السيرة العمانية كجنس أدبي	عبد الرحمن السالمي	١٩	٧٨/٦٢
٢٨	الطعام في الحياة الاجتماعية و تكوينات السرد:مجتمع ألف ليلة وليلة	محسن جاسم الموسوي	١٩	٩٤/٧٩
٢٩	الصورة الصحفية بين الثقافة والايديولوجيا	عبد المنعم الحسني	١٩	١٠٤/٩٥
٣٠	الاستعارة[دراسة مع جزء مترجم من كتاب الاستعارات التي نحيا بها]	عبدالله الحراصي	٢٠	٣٥/٢٥

٣١	شجرة الأنساب النيتشوية	خميسي بوغرارة	٢٠	٤٥/٣٦
٣٢	صدام الحضارات	فرد هاليداي / مرام المصري	٢٠	٥٠/٤٦
٣٣	وصف الأشياء :سعدي يوسف	فاطمة المحسن	٢٠	٦١/٥١
٣٤	سليم بركات:الكردي البازيار الذي شق العربية من تلابيبها	صبحي حديدي	٢٠	٧٦/٦٧
٣٥	الترجمة لانماء خطاب عابر للثقافات	ماري تريز عبد المسيح	٢٠	٨٦/٧٧
٣٦	المفكر العربي أنطون المقدسي	فايز سارة	٢٠	٩١/٨٧
٣٧	علي الجندي: مشهد النهايات	تهامة الجندي	٢٠	٦٦/٦٢
٣٨	محمد خضير في مجموعته رؤيا خريف	جميل الشبيبي	٢٠	١٠٢/٩٢
٣٩	سير النساء : عنهن ومن دونهن	نهى بيومي	٢٠	١١٤/١٠٣

• المسرح

مسلسل	العنوان	الكاتب / المترجم	العدد	الصفحات
١	التجريب بين الموروث والاستلاب	بول شاؤول	١٧	١٣٨/١٣٥
٢	مائة عام على ميلاد بريشت	علاء عبد الهادي	١٨	١٣٢/١٢٧
٣	الحرية:المعرفة/السلطة،النص المسرحي لسعدالله ونوس	عبد الرزاق عيد	١٩	١١٨/١١٣
٤	ما هو المسرح؟	محمد سيف	١٩	١٢٦/١١٩
٥	إشكالات وتحديات مسرح الصواري	يوسف الحمدان	٢٠	١٢٠/١١٥

• السينما

مسلسل	العنوان	الكاتب / المترجم	العدد	الصفحات
١	آنا فيازيمسكايا تحاور برناردو برتولوتشي	آنا فيازيمسكايا/عبدالهادي الراوي	١٧	١٤٢/١٣٩
٢	سينما المخرج اليوناني ثيو أنجيلوبولوس	ثيو أنجيلوبولوس / أمين صالح	١٨	١١٦/ ١٠١
٣	السيدة ذات الخمار	فدريكو فيلليني / عارف حديفة	١٨	١٢٢/١١٧
٤	ستانلي كوبريك (ملف خاص)	ريتشارد شيكل وآخرون / أشرف أبو اليزيد	١٩	١٣٤/١٢٧
٥	طفولة سينمائية	مرام المصري	١٩	١٣٦/١٣٥
٦	يوميات تاركوفسكي	أندريه تاركوفسكي/أمين صالح	٢٠	١٣٤/١٢٧

• الفن التشكيلي

مسلسل	العنوان	الكاتب / المترجم	العدد	الصفحات
١	تجديد اللغة الشعرية في الفن الحديث	نوري الراوي	١٧	١٤٨/١٤٣
٢	تماثيل ترتفع في اللغز لتعلم الخوف	إدريس عيسى	١٨	١٢٦/١٢٣
٣	حوار مع الفنانة الجزائرية بايه محيي الدين	دليلة مرسلي / جمال الدين طالب	١٩	١٤٠/١٣٧
٤	محيي الدين اللباد:الفن مرهون بأداء الوظيفة،لا بالجمال	إبراهيم فرغلي	١٩	١٤٤/١٤١
٥	باتريشيا ميلنز عازفة الترانيم الطلسمية العُمانية	أشرف أبو اليزيد	٢٠	١٢٤/١٢١
٦	محمود طه ساحر التراب	فاروق وادي	٢٠	١٢٦/١٢٤

• الموسيقى

مسلسل	العنوان	الكاتب / المترجم	العدد	الصفحات
١	اليهود والموسيقى	ريهارد فاغنر / نوفل نيوف	١٩	١١٢/١٠٥

• اللقاءات

مسلسل	العنوان	المحاور	العدد	الصفحات
١	فرد هاليداي: الثراء العظيم للعالم الاسلامي يكمن في تنوعه.	عبدالله الحراصي وعبدالملك الهنائي	١٧	١٨/١٣
٢	هادي العلوي : المثقف الكوني مؤهل للتحول من رقم إلى ظاهرة	شاكر الأنباري	١٧	١٥١/١٤٩
٣	الكاتب الروسي المعاصر فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ	١٧	١٥٧/١٥٢
٤	سعد البازعي: التنظير العربي تنظير من الدرجة الثالثة	عزمي عبد الوهاب	١٧	١٦٠/١٥٨
٥	أدونيس: الكلمة في تاريخنا العربي جرح	أمل جبوري وستيفان فايدنر	١٨	٢٧/١٧
٦	المفكر العربي طيب تيزيني:التراث العربي في واقع نظرتنا إليه	ماجد السامرائي	١٨	١٤٢/١٣٣

٧	الشاعر شيركو بي كه س: عن الجذور والحرية والصيرورة	عبدالله طاهر البرزنجي	١٨	١٤٥/١٤٣
٨	ماكس أوب يحاور البرتي عن صديقهما بونويل	ماكس أوب / نجم والي	١٨	١٥٢/١٤٦
٩	الشاعر عباس بيضون	صباح زوين	١٩	١٤٩/١٤٥
١٠	خوسيه ميغيل لابيرتا واكتشاف الجماليات العربية	بندر عبد الحميد	١٩	١٥٢/١٥٠
١١	الناقدة خالدة سعيد	هدى إبراهيم	٢٠	١٣٩/١٣٥
١٢	محمد شكري	يوسف القعيد	٢٠	١٤٤/١٤٠

• **الشعر**

مسلسل	القصائد	الشعراء	العدد	الصفحات
١	قصائد لزمن الطفولة	عبد العزيز المقالح	١٧	١٧٦/١٧٤
٢	أنثى الينابيع	علي جعفر العلاق	١٧	١٧٧
٣	الكلمة التي أطارت صواب قلبي	باسم المرعبي	١٧	١٧٩/١٧٨
٤	كم كان ذلك الشيء جميلا مثل فخ	طارق إمام	١٧	١٨١/ ١٧٩
٥	نساء جميلات ، نساء كالأحلام	باسل عبدالله الكلاوي	١٧	١٨٣/١٨٢
٦	ابتهال	رشيد نيني	١٧	١٨٣
٧	رقصة الشجر الميت	عبدالله البلوشي	١٧	١٨٤
٨	الوشم	عبد الرحمن فخري	١٧	١٨٥
٩	سماء لن تمطر	أحمد سواركة	١٧	١٨٦
١٠	لأحمي إسمك من لساني	أكرم قطريب	١٧	١٨٧
١١	صندوق أسود	عبد الرزاق الربيعي	١٧	١٨٨
١٢	الذهاب زخرفة في جلباب عرس	زهران القاسمي	١٧	١٨٩
١٣	الكسالى الرائعون	وائل عبد الفتاح	١٧	١٩١/١٩٠
١٤	مقام فوات المقام والنهاية	إبراهيم الحجري	١٧	١٩٢
١٥	تراتيل الكاهنة ووصايا الريش	زليخة أبو ريشة	١٨	١٦٦/١٦٤
١٦	كذبة مثل أرواحنا	فرج العربي	١٨	١٦٧
١٧	قصيدتان	الخضر شودار	١٨	١٦٩/١٦٨
١٨	أرافق الموتى إلى قبورهم	هدى حسين	١٨	١٧١/١٧٠
١٩	خطوات الربيع الفائت	أحمد الهاشمي	١٨	١٧٣/١٧٢
٢٠	حمد	عبدالله الكلباني	١٨	١٧٤
٢١	تحولات امرأة	هدى أبلان	١٨	١٧٥
٢٢	قصيدتان (عينان باتساع السماء، يوم أزرق)	سوزان عليوان	١٨	١٧٦
٢٣	قصائد	يوسف عبد العزيز	١٨	١٧٧
٢٤	رؤى	تركية البوسعيدي	١٨	١٧٨
٢٥	قصيدتان	حكيم ميلود	١٩	١٧٠/١٦٩
٢٦	تمرينات الساونا	عبد المنعم رمضان	١٩	١٧١
٢٧	العودة من المنفى	خالد المعالي	١٩	١٧٢
٢٨	معلقة القيس	محمد بشكار	١٩	١٧٤/١٧٣
٢٩	مقاطع بيضاء كالصمت	طالب المعمري	١٩	١٧٥/١٧٤
٣٠	ستشتمني ... سأضحك	عمر الكدي	١٩	١٧٦
٣١	وجوه كأنها أجنحة	أكرم قطريب	١٩	١٧٧
٣٢	لم يبق غير تبادل الأنخاب	فاروق سلوم	١٩	١٧٨
٣٣	الانضمام في الجروف البعيدة	زهران القاسمي	١٩	١٧٩
٣٤	يعزف والجوقة تتبعه	السماح عبد الله	١٩	١٨٠
٣٥	قصيدتان	محمد حجي محمد	١٩	١٨١
٣٦	قصائد	عبد العزيز الحاجي	١٩	١٨٢
٣٧	قصيدتان	سعاد فهد السعيد	١٩	١٨٣
٣٨	الخروج	سعاد الكواري	١٩	١٨٤
٣٩	قصائد	عامر الرحبي	١٩	١٨٥
٤٠	قصيدتان (رمادية /غناء المواجد للظلال البعيدة)	عصام عيسى رجب	١٩	١٨٦
٤١	هربا من هناك	نزيه أبو عفش	٢٠	١٥٨/١٥٧
٤٢	نسيت أن أحبك	طراد الكبيسي	٢٠	١٦٣

٤٣	كأن تقول	بسام حجار	٢٠	١٦٤
٤٤	نهار عادي من نهارات آخر العام	أحمد يماني	٢٠	١٦٥
٤٥	مهددون بالسلاح الكيماوي	صلاح دبشه	٢٠	١٦٨/١٦٧
٤٦	رصاص حي يأتي من الخلف	رشيد نيني	٢٠	١٦٩/١٦٨
٤٧	قصائد	منى عبد العظيم	٢٠	١٧٠
٤٨	بهدوء جثة أو بما يشبه ذلك	فوزية السندي	٢٠	١٧١/١٧٠
٤٩	لا مكان له	محمد الحمامصي	٢٠	١٧٢
٥٠	القادمة	إبراهيم الحجري	٢٠	١٦٦
٥١	قصائد	عبد الرزاق اسبايطي	٢٠	١٧٣
٥٢	تعال لنصمت	بدرية الوهيبي	٢٠	١٧٤

• الشعر المترجم

مسلسل	العنوان /الشاعر	المترجم	العدد	الصفحات
١	قصائد من الشعر الأمريكي المعاصر/إريكا يانغ	نويل عبد الأحد	١٧	١٦٥/١٦١
٢	تجليات الرحلة / إتيل عدنان	نوار الحسن	١٧	١٧١/١٦٦
٣	خمس قصائد / هرمان هسه	أبو العيد دودو	١٧	١٧٣/١٧٢
٤	قصائد / برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوي	١٨	١٥٦/١٥٣
٥	مختارات من الشعر الأمريكي المعاصر	حمزة عبود	١٨	١٦٢/١٥٧
٦	شاعر المشهد الجنائزي/جورج تراكل	سعيد بوكرامي	١٨	١٦٣
٧	الأرواح التي تستعيد نفسها بنفسها/بابلو نيرودا	محسن الرملي	١٩	١٥٧/١٥٣
٨	قصائد رومانية / تودور أرغيزي	الخضر شودار	١٩	١٦١/١٥٨
٩	عن زهرة العشق والخيول الشاردة/روبير دسنوس	حسن حلمي	١٩	١٦٣/١٦٢
١٠	قصائد فنلندية / بانتي هولابا	سعيد هادف	١٩	١٦٥ / ١٦٤
١١	باشو في صومعته مع أزيز الهايكو/ماتسيو باشو	هاشم شفيق	١٩	١٦٨/١٦٦
١٢	قصائد / أندريه شديد	شربل داغر	٢٠	١٥٢/١٤٧
١٣	أغاني الغجر	جمال جمعة	٢٠	١٥٦/١٥٣
١٤	قصائد / روزي أوسلندر	رياض العبيد	٢٠	١٦٠/١٥٩
١٥	قصائد بلغارية / إيلي سافيتا باجريانا	عيدروس نصر ناصر	٢٠	١٦٢/١٦١

• النصــوص

مسلسل	العنوان	الكاتب	العدد	الصفحات
١	أحضان الأوهام الجميلة	يوسف القعيد	١٧	٢٠٧/٢٠٤
٢	مجاذيب قطة	خيري شلبي	١٧	٢١٠ / ٢٠٨
٣	قصتان	سالم الهنداوي	١٧	٢١٢/٢١١
٤	نص الأمكنة	محمد الأسعد	١٧	٢١٥/٢١٣
٥	نثار الصدمة	محمود الرحبي	١٧	٢١٦
٦	مكائد عاجلة	عفاف السيد	١٧	٢١٧
٧	ظل غير مكتمل	دلدار فلمز حسن	١٧	٢١٨
٨	ظلال الليلة	خالد العزري	١٧	٢٢٠/٢١٩
٩	قمة البرج	يحيى سلام المنذري	١٧	٢٢١
١٠	قطة وكلاب	عبد الباقي يوسف	١٧	٢٢٣/٢٢٢
١١	الرؤيا	محمد بن سيف الرحبي	١٧	٢٢٤
١٢	مقاربة أولى لتجربتي الشعرية	رسمي أبو علي	١٨	٢١٢/٢١١
١٣	ذيول	حميد المختار	١٨	٢١٤/٢١٣
١٤	آمين ... أو البذرة الساقطة	تركية الحويل	١٨	٢١٥
١٥	حلم يمرق	باسمة العنزي	١٨	٢١٧/٢١٦
١٦	تنازع الروح	فؤاد مرسي	١٨	٢١٨
١٧	اليوم الذي سقط فيه رأسي	عبدالله سالم باوزير	١٨	٢٢٠/٢١٩
١٨	التحية	حياة الرايس	١٨	٢٢١
١٩	الخيول	عبد الصمد حسن	١٨	٢٢٣/٢٢٢
٢٠	أرض السواد (فصل من رواية)	عبد الرحمن منيف	١٩	١٩٠/١٨٧

مسلسل	العنوان	الكاتب	العدد	الصفحات
٢١	حارس	منيرة الفاضل	١٩	١٩٢/١٩١
٢٢	كل ما في الأمر	محمود الريماوي	١٩	٢٠٥
٢٣	إلى العربي باطما	زياد علي	١٩	٢٠٧/٢٠٦
٢٤	ظل الرمال	عبد الستار خليف	١٩	٢١٠/٢٠٨
٢٥	قطاة الزمن الغابر	محمد سيف الرحبي	١٩	٢١١
٢٦	حيوات تنقضي	سالم الحميدي	١٩	٢١٣/٢١٢
٢٧	يا لحزن الدودة حين تفقد الذاكرة	سليمان المعمري	١٩	٢١٥/٢١٤
٢٨	قصتان	أفراح الصديق	١٩	٢١٦
٢٩	نجوم آدمية (مقاطع من رواية)	صلاح عبد اللطيف	١٩	٢٢٠/٢١٧
٣٠	أحلم بعينين مفتوحتين	ليانة بدر	٢٠	١٩١/١٩٠
٣١	الضحك أو نهاية اللعبة البلهاء	زياد بركات	٢٠	١٩٣/١٩٢
٣٢	الملهم	خيري عبد الجواد	٢٠	١٩٦/١٩٤
٣٣	عدالة	هدى النعيمي	٢٠	٢٠٦
٣٤	مدارات الحيرة	يحيى القيسي	٢٠	٢٠٥/٢٠٤
٣٥	حرف عطف	وحيد الطويلة	٢٠	٢١٠
٣٦	ما قاله قاص مغمور	سالم الحميدي	٢٠	٢٠٨/٢٠٧
٣٧	أرواح غائمة	غالية خوجة	٢٠	٢٠٩/٢٠٨
٣٨	همهمات منقوصة	هاني نديم بحبوح	٢٠	٢١١
٣٩	ذئب والشباب	تغريد الغضبان	٢٠	٢١٣/٢١٢
٤٠	قصتان (حلم / طريق وعر)	زوينة خلفان	٢٠	٢١٤

• النصوص المترجمة

مسلسل	العنوان	الكاتب /المترجم	العدد	الصفحات
١	من يوميات آنابيس نن	أنابيس نن / لطفية الدليمي	١٧	١٩٩/١٩٣
٢	مقاطع من رواية غفوة الميموزا	أمين الزاوي / محمد عضيمة	١٧	٢٠٣/٢٠٠
٣	طبل الصفيح	جونتر جراس / حسين الموزاني	١٨	١٩٦/١٧٩
٤	العاصمة القديمة	ياسوناري كاواباتا/صلاح نيازي	١٨	٢٠٢/١٩٧
٥	قصتان	خورخي لويس بورخيس/حسونة المصباحي	١٨	٢٠٦/٢٠٣
٦	جندي الحلم	كوبو آبي/ كامل يوسف حسين	١٨	٢١٠/٢٠٧
٧	بيلغرام	فلاديمير نبوكف / نوفل نيوف	١٩	١٩٧/١٩٣
٨	العين	بول باولز / سركون بولص	١٩	٢٠٠/١٩٨
٩	مغامر عماني في أدغال أفريقيا (٢)	محمد بن حميد المرجبي/ محمد المحروقي	١٩	٢٠٤/٢٠١
١٠	سيمون الساحر	دانيلو كيش/ بسام حجار	٢٠	١٨١/١٧٥
١١	الريح في بني مدار	بول باولز/ سركون بولص	٢٠	١٨٥/١٨٢
١٢	القربان المقدس	هانز بيندر / إلياس فركوح	٢٠	١٨٩/١٨٦
١٣	مغامر عماني في أدغال أفريقيا (٣)	محمد بن حميد المرجبي/ محمد المحروقي	٢٠	٢٠٣/١٩٧

• العلوم

مسلسل	العنوان	الكاتب	العدد	الصفحات
١	الباراسايكولوجيا: علم رصين أم ميتافيزيقا معاصرة	جمال نصار حسين	١٧	٢٢٧/٢٢٥
٢	الانترنت : العرب ومجتمع المعلومات العالمي	أحمد بن علي المشيخي	١٩	٢٣٠/٢٢١

• المتابعات

مسلسل	العنوان	الكاتب / المترجم	العدد	الصفحات
١	الأصولية المسيحية في الغرب	هاشم صالح	١٧	٢٣٠/٢٢٨
٢	أمجد ناصر وقصيدة النثر	إبراهيم خليل	١٧	٢٣٣/٢٣١
٣	تسمية الموت ونسيانه (حسن نجمي)	نبيل منصر	١٧	٢٣٧/٢٣٤
٤	علاقة المكان بالهم الابداعي الشعري (سماء عيسى)	محسن الكندي	١٧	٢٤٢/٢٣٨
٥	قراءة نقدية في ديوان تغيب فأسرج خيل ظنوني (سعدية مفرح)	جمال زكي مقار	١٧	٢٤٦/٢٤٣
٦	عطر النزوة	أحمد الفيتوري	١٧	٢٤٩/٢٤٧
٧	شاعرات من الخليج العربي	مفيد نجم	١٧	٢٥٢/٢٥٠
٨	نزوى في عامها الخامس/كشاف السنة الرابعة	أشرف أبو اليزيد	١٧	٢٧١/٢٥٩

٩	ميخائيل نعيمة/الزخم الابداعي المتعدد	جان دايه	١٨	٢٢٨/٢٢٤
١٠	حذار من المثقفين	يوسف القعيد	١٨	٢٣٣/٢٢٩
١١	ميشيما يوكيو/رسائل إلى كاوباتا ياسوناري	محمد عضيمة	١٨	٢٣٦/٢٣٤
١٢	حسونة المصباحي في "الآخرون"	فتحي عبدالله	١٨	٢٣٩/٢٣٧
١٣	أنظمة التكثيف في النص الشعري : محمد صالح وصيد الفراشات	عبدالله السمطي	١٨	٢٤٤/٢٤٠
١٤	قراءة في تجربة الشاعر أحمد يماني	أمجد ريان	١٨	٢٤٩/٢٤٥
١٥	ردا على محمد عفيف الحسيني	دحام عبدالفتاح	١٨	٢٥٤/٢٥٠
١٦	وضع النقاط على الحروف	سمير الشميري	١٨	٢٥٦/٢٥٥
١٧	دوائر من حنين :سعيد الكفراوي	إدوار الخراط	١٩	٢٣٤/٢٣١
١٨	في وراء ما هناك	ميلان كونديرا/ أمل منصور	١٩	٢٣٨/٢٣٥
١٩	هانز روبرت ياوس	فخري صالح	١٩	٢٤١/٢٣٩
٢٠	تورط الطب النفسي السوفييتي في اضطهاد المنشقين	أناطولي كوياجين/عبد المقصود عبد الكريم	١٩	٢٤٤/٢٤٢
٢١	محمد زفزاف: أفواه واسعة وانتاج الكتابة	صدوق نور الدين	١٩	٢٤٧/٢٤٥
٢٢	الشاعر لامع الحر: شهقات العشق في تأويل الشعر وتدويله	زهير غانم	١٩	٢٥٠/٢٤٨
٢٣	المرأة المبدعة في الخليج	فوزية رشيد	١٩	٢٥٤/٢٥١
٢٤	تيارات معتزلة اليمن في القرن السادس الهجري	عبد الباري طاهر	١٩	٢٥٧/٢٥٥
٢٥	باب هنا ونافذة هناك يفسحان دار الأدب العربي	أشرف أبو اليزيد	١٩	٢٥٨
٢٦	لوحات عبد السلام عبد الله	سعاد جروس	٢٠	٢٥٠
٢٧	السياسة الخلقية عند إبن رشد	عزيز الحدادي	٢٠	٢٢٢/٢٢٠
٢٨	الحب ودرامية المصائر الغريبة	مفيد نجم	٢٠	٢٢٦/٢٢٣
٢٩	جمال الغيطاني في مطربة الغروب	محسن خضر	٢٠	٢١٧/٢١٥
٣٠	إرنست همنجواي	فيليب سوليرس / عزيز الحاكم	٢٠	٢٢٨/٢٢٧
٣١	أنثروبولوجيا الخيال	إلهام غالي شكري	٢٠	٢٣٢/٢٢٩
٣٢	يحيى الطاهر عبد الله	ياسين النصير	٢٠	٢٣٤/٢٣٣
٣٣	الأدب الروسي الجديد	آنا بروسا كوفا / أشرف الصباغ	٢٠	٢٣٧/٢٣٥
٣٤	عناصر الثقافة الهيلينية عند صلاح عبد الصبور	عبد العزيز موافي	٢٠	٢٤٠/٢٣٨
٣٥	حفر دافئة للحبيب السالمي	مصطفى الكيلاني	٢٠	٢٤٢/٢٤١
٣٦	الشاعر الليبي علي صدقي عبد القادر	أحمد الفيتوري	٢٠	٢٤٥/٢٤٣
٣٧	الكتابة الأخرى تحتفل بالهامش	عزمي عبد الوهاب	٢٠	٢٤٨/٢٤٦
٣٨	حسن عبدالله: راعي الضباب	عمر شبانه	٢٠	٢٥١/٢٤٩
٣٩	المؤلف كفضاء بيوغرافي	ميشيل كونت /محمد المزديوي	٢٠	٢١٩/٢١٨
٤٠	الحياة الثقافية في الأردن	موسى برهومة	٢٠	٢٥٣/٢٥٢

• المشهد العماني

مسلسل	العنوان	الكاتب	العدد	الصفحات
١	مهرجان الشعر العماني الأول/كتاب الماء/مسرحية البئر	أشرف أبو اليزيد	١٧	٢٥٤/٢٥٣
٢	النادي الثقافي : تعيين .. انتخاب	طالب المعمري	١٨	٢٥٧
٣	حوارات صالون الفراهيدي وحكاية شعبية عمانية	أشرف أبواليزيد	١٨	٢٥٨
٤	مدارات العزلة : مبارك العامري وفن الرواية القصيرة	محمد عبد الحليم غنيم	١٨	٢٦١/٢٥٩
٥	من هو أبو محمد العماني	بنعلي محمد بوزيان بنعلي	١٨	٢٦٥/٢٦٢
٦	معرض لمصور عماني في الجامعة الأردنية	صالح حمدوني	١٨	٢٦٦
٧	جامعة السلطان قابوس /المهرجان السادس للفرق الأهلية للمسرح	طالب المعمري	١٩	٢٦١/٢٥٩
٨	بانوراما خالد أشرف العمانية	محمد بن سيف الرحبي	١٩	٢٦١
٩	الطيران بلا توقف نحو المجهول	يحيى سلام المنذري	١٩	٢٦٢
١٠	هذيان الذات وموضوعية الحمى	محمد عبد الحليم غنيم	١٩	٢٦٣
١١	النخلة:روح الريف العماني ويد السخاء التي لا تنقبض	محمود الرحبي	١٩	٢٦٦/٢٦٤
١٢	أسرة الكتاب والأدباء والصحفيين العُمانيين: أين الطريق	طالب المعمري	٢٠	٢٥٥
١٣	استراتيجية التصوير عند زاهر الغافري	محسن الكندي	٢٠	٢٦٦/٢٦٠
١٤	رماد اللوحة ليحيى المنذري	محمود الرحبي	٢٠	٢٥٧/٢٥٦
١٥	حصاد الصيف التشكيلي	عبد الرزاق الربيعي	٢٠	٢٥٨

• إضاءات من الشعر العماني

مسلسل	الشعراء	الاختيار والتقديم	العدد	الصفحات
١.	إبن زريق	هلال الحجري	١٧	٢٥٨/٢٥٥
٢.	أبو نذير السالمي،أبو الصوفي، ابن مداد، أبو حمد البوسعيدي، أبو غسان اليحمدي	هلال الحجري	١٨	٢٧١/٢٦٧
٣.	الكيذاوي، الكافي العماني	هلال الحجري	١٩	٢٧١/٢٦٧
٤.	المعولي، ابن عرابة، علي الساماني، الغشري، أبوالشيبة، أحمد بن النظر	هلال الحجري	٢٠	٢٧١/٢٦٧

م	إسماء الكتاب	ارقام المواد / الابواب
١	ابراهيم الحجري	شعر ١٤، ٥٠
٢	ابراهيم خليل	متابعات ٢
٣	ابراهيم فرغلي	تشكيل ٤
٤	أبو العيد دودو	شعر مترجم ٣
٥	اتيل عدنان	شعر مترجم ٢
٦	أحمد الفيتوري	متابعات ٦، ٣٦
٧	أحمد الهاشمي	شعر ١٩
٨	أحمد سواركة	شعر ٩
٩	أحمد علي المشيخي	علوم ٢
١٠	أحمد عمر شاهين	دراسات ١٣
١١	أحمد بماني	شعر ٤٤
١٢	ادريس عيسى	تشكيل ٢
١٣	ادوار الخراط	متابعات ١٧
١٤	اريكا بانغ	شعر مترجم ١
١٥	اسامة إسبر	دراسات ١٦
١٦	اشرف أبو اليزيد	استطلاع ٢، ٣،تشكيل ٥، متابعات ٨، ٢٥، المشهد العمانى ١، ٢
١٧	اشرف الصباغ	لقاء ٣، متابعات ٣٣
١٨	افراح الصديق	نصوص ٢٨
١٩	أكرم قطريب	شعر ١٠،٣١
٢٠	الخضر شودار	شعر ١٧، شعر مترجم ٨
٢١	الهام غالي شكري	متابعات ٣١
٢٢	الياس فركوح	نصوص مترجمة ١٢
٢٣	امجد ريان	متابعات ١٤
٢٤	أمل جبوري	لقاء ٥
٢٥	أمل منصور	متابعات ١٨
٢٦	أمين الزاوي	نصوص مترجمة٢
٢٧	أمين صالح	سينما ٢،٦
٢٨	أمينة غصن	دراسات ٣٦
٢٩	أنا بروساكوفا	متابعات ٣٣
٣٠	أنا فيازمسكايا	سينما ١
٣١	أناطولي كوباجين	متابعات ٣٠
٣٢	أنابيس نن	نصوص مترجمة ١
٣٣	أندريه تاركوفسكي	سينما ٦
٣٤	أندريه شديد	شعر مترجم ١٢
٣٥	إيلي سافينا باحريانا	شعر مترجم ١٥
٣٦	بابلو نيرودا	شعر مترجم ٧
٣٧	باسل عبد الله الكلاوى	شعر ٥
٣٨	باسم المرعبي	شعر ٣
٣٩	باسمة العنزي	نصوص ١٥
٤٠	بانتي هولابا	شعر مترجم ١٠
٤١	بدرية الوهيبي	شعر ٥٢
٤٢	برتولت بريشت	شعر مترجم ٤
٤٣	بسام حجار	شعر٤٢، نصوص مترجمة ١٠
٤٤	بندر عبد الحميد	لقاء ١٠
٤٥	بنعلي محمد بوزيان بنعلي	المشهد العماني ٥
٤٦	بول باولز	نصوص مترجمة ٨،١١
٤٧	بول شاؤول	مسرح ١
٤٨	تركي علي الربيعو	دراسات ٣
٤٩	تركية البوسعيدى	شعر ٢٤
٥٠	تركية الجويل	نصوص١٤
٥١	تغريد الغضبان	نصوص ٣٩
٥٢	تهامة الجندى	دراسات ٣٧
٥٣	تودور أرغيزي	شعر مترجم ٨
٥٤	توني موريسون	دراسات ١٦
٥٥	ثيو أنجيلوبولوس	سينما ٢
٥٦	جان دايه	متابعات ٩
٥٧	جمال الدين طالب	تشكيل ٣
٥٨	جمال جمعة	شعر مترجم ١٢
٥٩	جمال زكي مقار	متابعات ٥
٦٠	جمال نصار حسين	علوم ١
٦١	جميل الشبيبي	دراسات ٣٨
٦٢	جورج تراكل	شعر مترجم ٦
٦٣	جونتر جراس	نصوص مترجمة ٣
٦٤	حاتم الصكر	دراسات ١١
٦٥	حسام الدين محمد	دراسات ١٤
٦٦	حسن حلمي	شعر مترجم ٩
٦٧	حسونة المصباحي	نصوص مترجمة ٥
٦٨	حسين الموزاني	نصوص مترجمة ٣
٦٩	حكيم ميلود	شعر ٢٥
٧٠	حمزة عبود	شعر مترجم ٥
٧١	حميد المختار	نصوص ١٣
٧٢	حميد محمد المرجبى	دراسات ٢١
٧٣	حياة الرايس	نصوص ١٨
٧٤	خالد العزري	نصوص٨
٧٥	خالد المعالى	شعر ٢٧
٧٦	خليل الشيخ	دراسات ٢٣
٧٧	خميسي بو غرارة	دراسات ٣١
٧٨	خورخى لويس بورخيس	نصوص مترجمة ٥
٧٩	خيري شلبي	نصوص٢
٨٠	خيري عبد الجواد	نصوص ٣٢
٨١	دانيلو كيش	نصوص مترجمه١٠
٨٢	دحام عبد الفتاح	متابعات ١٥
٨٣	دلدار فلمز حسن	نصوص ٧
٨٤	دليلة مرسلي	تشكيل ٣
٨٥	ديفيد تشينز	دراسات ١٠
٨٦	رسمي أبو علي	نصوص ١٢
٨٧	رشيد نيني	شعر ٦، ٤٦
٨٨	رشيد يحياوي	دراسات ١٥
٨٩	روبرت ريتشموند	استطلاع ٢
٩٠	روبير دسنوس	شعر مترجم ٩
٩١	روزي أوسلندر	شعر مترجم ١٤
٩٢	رياض العبيد	شعر مترجم١٤
٩٣	ريتشارد شايكل	سينما٤
٩٤	ريهارد فاغنر	موسيقى ١
٩٥	زليخة أبو ريشة	شعر ١٥
٩٦	زهران القاسمي	شعر ١٢، ٣٣
٩٧	زهير غانم	متابعات٢٢
٩٨	زوينة خلفان	نصوص ٤٠
٩٩	زياد بركات	نصوص ٣١
١٠٠	زياد علي	نصوص ٣٣
١٠١	سالم الحميدي	نصوص ٢٦،٣٦
١٠٢	سالم الهنداوى	نصوص ٣
١٠٣	ستيفان فايدنر	لقاء ٥
١٠٤	سركون بولص	نصوص مترجمة ٨،١١
١٠٥	سعاد الكواري	شعر ٣٨
١٠٦	سعاد جروس	متابعات ٣٦
١٠٧	سعاد فهد السعيد	شعر ٣٧
١٠٨	سعيد بوكرامي	شعر مترجم ٦
١٠٩	سعيد هادف	شعر مترجم ١٠
١١٠	سعيد يقطين	دراسات ٤
١١١	سليمان المعمري	نصوص ٢٧
١١٢	سمير اليوسف	دراسات٧، ٢٢
١١٣	سمير حنا	استطلاع ٤
١١٤	سمير الشمري	متابعات ١٦
١١٥	سوزان عليوان	شعر ٣٢
١١٦	سيف الرحبي	الافتتاحيات ١-٤
١١٧	شاكر الأنباري	لقاء ٢
١١٨	شربل داغر	شعر مترجم ١٢
١١٩	صالح حمدوني	المشهد العماني ٦
١٢٠	صباح الخراط زوين	لقاء ٩
١٢١	صبحي حديدي	دراسات ٣٤
١٢٢	صدوق نور الدين	متابعات٢١
١٢٣	صلاح دبشة	شعر ٤٥
١٢٤	صلاح عبد اللطيف	نصوص ٢٩
١٢٥	صلاح نيازي	نصوص مترجمة ٤
١٢٦	طارق إمام	شعر ٤
١٢٧	طالب المعمري	الاستطلاع ١، شعر ٢٩، المشهد العمانى ٢،٧،١٢

الرقم	الاسم	المشاركة
١٢٨.	طراد الكبيسي	دراسات ٥، شعر٤٢
١٢٩.	عارف حديفة	سينما ٣
١٣٠.	عامر الرحبي	شعر ٣٩
١٣١.	عبد الباري طاهر	متابعات ٢٤
١٣٢.	عبد الباقي يوسف	نصوص ١٠
١٣٣.	عبد الرحمن السالمي	دراسات ٢٧
١٣٤.	عبد الرحمن فخري	شعر ٨
١٣٥.	عبد الرحمن منيف	نصوص ٣٠
١٣٦.	عبد الرزاق إسبايطي	شعر ٥١
١٣٧.	عبد الرزاق الربيعي	شعر ١١، المشهد العماني ١٥
١٣٨.	عبد الرزاق عيد	مسرح ٣
١٣٩.	عبد الستار خليف	نصوص ٢٤
١٤٠.	عبد الصمد حسن	نصوص ١٩
١٤١.	عبد العزيز الحاجي	شعر ٣٦
١٤٢.	عبد العزيز المقالح	شعر ١
١٤٣.	عبد العزيز موافي	متابعات ٣٤
١٤٤.	عبد الغفار مكاوي	شعر مترجم ٤
١٤٥.	عبد القادر الغزالي	دراسات ١٧
١٤٦.	عبد الله البلوشي	شعر ٧
١٤٧.	عبد الله الحراصي	دراسات ١٩، ٣٠، لقاء ١
١٤٨.	عبد الله السمطي	متابعات ١٣
١٤٩.	عبد الله الكلباني	شعر ٢٠
١٥٠.	عبد الله سالم با وزير	نصوص ١٧
١٥١.	عبد الله طاهر البرزنجي	لقاء ٧
١٥٢.	عبد المقصود عبد الكريم	متابعات ٣٠
١٥٣.	عبد الملك الهنائي	لقاء ١
١٥٤.	عبد المنعم الحسني	دراسات ٢٩
١٥٥.	عبد المنعم رمضان	شعر ٣٦
١٥٦.	عبد الهادي الراوي	سينما ١
١٥٧.	عزمي عبد الوهاب	لقاء ٤، متابعات ٣٧
١٥٨.	عزيز الحدادي	متابعات ٣٧
١٥٩.	عزيز الحاكم	متابعات ٣٠
١٦٠.	عصام عيسى رجب	شعر ٤٠
١٦١.	عفاف السيد	نصوص ٦
١٦٢.	علاء عبد الهادي	مسرح ٢
١٦٣.	علي جعفر العلاق	شعر ٢
١٦٤.	عمر الكدي	شعر ٣٠
١٦٥.	عمر شبانة	متابعات ٢٨
١٦٦.	عيدروس نصر ناصر	شعر مترجم ١٥
١٦٧.	غازي مسعود	دراسات ١٠
١٦٨.	غالية خوجة	نصوص ٣٧
١٦٩.	فاروق سلوم	شعر ٣٢
١٧٠.	فاروق وادي	تشكيل ٦
١٧١.	فاطمة المحسن	دراسات ٦
١٧٢.	فايز سارة	دراسات ٣٦
١٧٣.	فتحي عبد الله	متابعات ١٢
١٧٤.	فخري صالح	متابعات ١٩
١٧٥.	فدريكو فلليني	سينما ٣
١٧٦.	فرانك مالكير	استطلاع ٤
١٧٧.	فرج العربي	شعر ١٦
١٧٨.	فرد هاليداى	دراسات ٣٢
١٧٩.	فلاديمير سوكف	نصوص مترجمة ٧
١٨٠.	فؤاد مرسي	نصوص ١٦
١٨١.	فوزي كريم	دراسات ٩
١٨٢.	فوزية السندي	شعر ٤٨
١٨٣.	فوزية رشيد	متابعات ٣٣
١٨٤.	فيليب سوليرس	متابعات ٣٠
١٨٥.	كامل يوسف حسين	نصوص مترجمة ٦
١٨٦.	كمال أبو ديب	دراسات ١
١٨٧.	كوبو آبي	نصوص مترجمة ٦
١٨٨.	لطفية الدليمي	نصوص مترخمة ١
١٨٩.	لؤي عبد الإله	دراسات ١٢
١٩٠.	لبانة بدر	نصوص ٣٠
١٩١.	مانسيو باشو	شعر مترجم ١١
١٩٢.	ماجد السامرائي	لقاء ٦
١٩٣.	ماري تريز عبد المسيح	دراسات ٣٥
١٩٤.	ماكس أوب	لقاء ٨
١٩٥.	مايك براون	استطلاع ٢
١٩٦.	مايكل كالاجهر	استطلاع ٥
١٩٧.	محسن الرملي	شعر مترجم ٧
١٩٨.	محسن الكندي	دراسات ٢٠، متابعات ٤، المشهد العماني ١٢
١٩٩.	محسن جاسم الموسوي	دراسات ٢٨
٢٠٠.	محسن خضر	متابعات ٢٩
٢٠١.	محمد الأسعد	نصوص ٤
٢٠٢.	محمد الحمامصي	شعر ٤٩
٢٠٣.	محمد المحروقي	دراسات ٢١،نص مترجم ١٢،٩
٢٠٤.	محمد المزديوي	متابعات ٣٩
٢٠٥.	محمد بشكار	شعر ٢٨
٢٠٦.	محمد حجي محمد	شعر ٣٦
٢٠٧.	محمد حسين هيثم	دراسات ٨
٢٠٨.	محمد حميد المرجبي	نصوص مترجمة ١٢،٩
٢٠٩.	محمد سيف	مسرح ٤
٢١٠.	محمد سيف الرحبي	نصوص١١، ٢٥، المشهد العماني ٨
٢١١.	محمد عبد الحليم غنيم	المشهد العماني ٤، ١٠
٢١٢.	محمد عضيمة	نصوص مترجمة ٢، متابعات ١١
٢١٣.	محمد علي البلوشي	استطلاع ٤
٢١٤.	محمد علي شمس الدين	دراسات ٣
٢١٥.	محمود الرحبي	نصوص ٥، المشهد العماني ١١، ١٤
٢١٦.	محمود الريماوي	نصوص ٢٢
٢١٧.	مرام المصري	دراسات ٣٢، سينما ٥
٢١٨.	مصطفى الكيلاني	متابعات ٣٥
٢١٩.	مفيد نجم	متابعات ٧، ٢٨
٢٢٠.	منى عبد العظيم	شعر ٤٧
٢٢١.	منيرة الفاضل	نصوص ٣١
٢٢٢.	موسى برهومة	متابعات ٤٠
٢٢٣.	ميثم الجنابي	دراسات ٢٤
٢٢٤.	ميشيل كوثنا	متابعات ٣٩
٢٢٥.	ميلان كونديرا	دراسات ١٢،١٣، متابعات ١٨
٢٢٦.	نبيل منصر	متابعات ٣
٢٢٧.	نجم والي	لقاء ٨
٢٢٨.	نزيه أبو عفش	شعر ٤١
٢٢٩.	نزوى	دراسات ١٨
٢٣٠.	نهى بيومي	دراسات ٣٩
٢٣١.	نوار الحسن	شعر مترجم ٢
٢٣٢.	نوري الراوي	تشكيل ١
٢٣٣.	نوفل نيوف	موسيقى ١، نصوص مترجمة ٧
٢٣٤.	نويل عبد الأحد	شعر مترجم ١
٢٣٥.	هاشم شفيق	شعر مترجم ١١
٢٣٦.	هاشم صالح	دراسات ٢٥، متابعات ١
٢٣٧.	هانز بيندر	نصوص مترجمة ١٢
٢٣٨.	هاني نديم بحبوح	نصوص ٣٨
٢٣٩.	هدى إبراهيم	لقاء ١١
٢٤٠.	هدى أبلان	شعر ٢١
٢٤١.	هدى النعيمي	نصوص ٣٣
٢٤٢.	هدى حسين	شعر ١٨
٢٤٣.	هرمان هيسه	شعر مترجم ٢
٢٤٤.	هلال الحجري	إضاءات ١-٤
٢٤٥.	وائل عبد الفتاح	شعر ١٣
٢٤٦.	وحيد الطويلة	نصوص ٢٥
٢٤٧.	ولفهارد هاينرش	دراسات ١٤
٢٤٨.	ياسوناري كاواباتا	نصوص مترجمة ٤
٢٤٩.	ياسين النصير	متابعات ٣٢
٢٥٠.	يحيى القيسي	نصوص ٣٤
٢٥١.	يحيى سلام المنذري	نصوص ٩، المشهد العماني ٩
٢٥٢.	يوسف الحمدان	مسرح ٥
٢٥٣.	يوسف الفعيد	لقاء ١٢، نصوص١، متابعات ١٠
٢٥٤.	يوسف عبد العزيز	شعر ٢٢



NIZWA

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief :

Saif Al Rahbi

مجلـة فصليـة ثقافيـة

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O.Box 855, Postal Code . 117. Al-Wadi Al-Kabeer. Sultanate of Oman. Tel.: 601608.

الاشـراف الفـني

أشـرف أبواليزيـد

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

ص.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان

الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

البدالـة : ٦٩٩١٦٧/٦٩٩٤٥١ تلكس : ٣٧٥٨ ON. OMANEA ص.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان

إشـــارات

* **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالحاسب الآلي، ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو ارسالها على البريد الالكتروني:

ashraf_dali@yahoo.com أو nizwamagazine@yahoo.com

موقع المجلة على الانترنت www.nizwa.com

* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

◆ ◆ ◆

العـدد الحـــادي والعشـــرون

ينـــاير ٢٠٠٠م / رمضـــان ١٤٢٠هـ



▲ نحت للفنان أيوب ملنج ، سلطنة عُمان

◄ الغلاف الأخير من احتفالات سلطنة عُمان بعيدها الوطني التاسع والعشرين. عدسة: حامد القاسمي، سلطنة عُمان



هاشم صالح، خليل الشيخ،
سمير اليوسف، عيسى بلاطة،
محمد حافظ دياب، سعيد
يقطين، ميثم الجنابي، محمد
مبارك العريمي، سمير فريد،
محسن الخفاجي، نوري
الجراح، سهير سلطي التل،
حياة الحويك عطية، صباح
الخراط زوين، شوقي
عبدالأمير، يوسف أبولوز،
فتحي عبدالله، حمدة خميس،
محمد اللوزي، عدنان الصائغ،
بوجمعة أشفري، باسل عبدالله
الكلاوي، محمد عضيمة، خضر
حسن خلف، نبيل سبيع، نجاة
العدواني، محمد محمد اللوزي،
مرام المصري، محمد آيت
لعميم، عبدالرحيم حزل، مزوار
الادريسي، مروان حمدان، خالد
الريسوني. المهدي اخريف،
خيري شلبي، محمد شكري،
ابراهيم عبدالمجيد، بسام
حجار، قاسم محمد، احسان
صادق سعيد، بهاء الدين
الطود، محمد بن سيف
الرحبي، محمود عوض
عبدالعال، عبدالله أخضر، فاطمة
الكواري، عالية طالب، الخطاب
المزروعي، فضيلة الفاروق
علي الصوافي، الزبير بن
بوشتي، محمد علي شمس
الدين، وليد صالح الخليفة
شريف بموسى عبدالقادر
محسن جاسم الموسوي
مصطفى رجب، منيرة الفاضل،
رسمي أبوعلي، عبدالرزاق
الربيعي، حسن خضر، أكرم
قطريب، يوسف وهيب، شبر
بن شرف الموسوي
عبدالرحمن السالمي، شريفة
اليحيائي، محسن الكندي.
نزوى
NIZWA
مجلة فصلية ثقافية